

الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتاب الثقافة الجديدة

١٨

إسلاميات نجيب محفوظ
أو
أدب نجيب محفوظ

حقيقة الرؤية ومطالب التشكيل الفنى

د. محمد حسن عبدالله

نوفمبر ١٩٩٤

المراسلات باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ شارع أمين سامى - القصر العيني - القاهرة - رقم بريدى
١١٥٦١

كتاب الثقافة الجديدة

سلسلة شهرية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

استفتاح

هذه الكلمات حول عدد من روايات نجيب محفوظ ، وقليل من قصصه القصيرة ، تصدر فى ظرف استثنائى موشح بالألم ، ليس لأن نجيب محفوظ نفسه تعرض لحادث ظالم مجاف للعدد قبل الرحمة الواجبه ، فدائما سيكون أصحاب القامات العملاقة عرضة للإصابة فى حين يدب الأقزام آمنين ، وليس لأن بعض القراء أو قطاعا من الناس انحرف بفهم أسلوبه ، وغايات أدبه عن معاينها الحقة ، فدائما سيوجد من يعجز عن الفهم ، ويلتوى بالقول ، ويبحث عن العيب حتى يجده . أما الباعث الحقيقى على الألم ، والظرف الاستثنائى الذى نسأل الله تعالى بمنه وكرمه ألا يتحول إلى قاعدة ، فإنه ماثل فى مناقشة الفكر بالسكين ، والرغبة فى فرص الفهم الخاص بالعنف ، وإلغاء حق الاختلاف ، وأهم من هذا ان الذين لايمرقون قانعون بما لديهم ، لايطلبون المعرفه وإنما يتهمونها .. وهذا هو البلاء العظيم ، ومقدمة زمان نسأل الله تعالى أن يجبنا آثامه وظلامه .

إننا نقدم هذه القراءة لمن يطلبون الحق لوجه الحق وحده والله المستعان

مدخل

الضمير الغائب في قراءة نجيب محفوظ

حين يكون «الضمير» طرفا اساسيا فى قضية فنية ، فلابد أن تتاح الفرصة المباشرة للكاتب أن يحدد مقاصده ويكشف عن هويته وهذه اشارات دالة من حوارات غير قصصية قالها نجيب محفوظ :

«لعل الاضطراب الناشئ من قراءة أدبى- أحيانا - مصدره أن قلبى يجمع بين التطلع لله والايمان بالعلم»

من رسالة إلى أثبتها فى صدر الطبعة الثانية من كاتبى : الاسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ .

«بعض الناس قالوا إن الدين من المضامين الاساسية فى كل كتاباتى» من حوار معه - آخر ساعة - ١٠ مايو ١٩٨٩.

«مثلى الأعلى هو الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم فى حوار معه - مجلة الشباب - مايو ١٩٨٩.

فما الذى تقوله قصص وروايات نجيب محفوظ ؟ وبأى مقياس نعده كاتبا فوضويا هداما ، أو أخلاقيا بناء ؟!

منذ الثلاثية المصرية القديمة (عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة) نجد الحرص على تأكيد الدافع الايمانى فى سلوكيات المصريين ، ورسوخه فى ضمائرهم ، حتى كان بناء الهرم عملا من أعمال العبادة ، وحتى كان مجلس فرعون

«خوفو» مجلس علم وحكمة ، فلم يكن غريبا أن يؤثر تسمية حاشية هذا الفرعون بلفظ اسلامى له إشعاعه النبيل ، إنهم «الصحابة» !! وهذا الدافع الايمانى يمتد إلى «كفاح طيبة» ليوجه معركة تحرير الوطن ضد أعداء دين البلاد ، المعتدين على مقدساتها

أساليب السرد ودرجات التأويل

بانتهاء اهتمام نجيب محفوظ بمصر القديمة ، بدأ اتجاه جديد فى أسلوبه ، وهو «الواقعية» التحليلية . ونجد أنفسنا مضطرين أن ننبه إلى احدى بدهيات القراءة الأدبية ، فلكل أسلوب أدواته التعبيرية ووسائله التصويرية ، واذا كان «الواقع» – الحياة – هى المنبع الذى يستمد منه الكاتب كافة تجاربه ، فإن «الشريحة» المختارة ، وطريقة بنائها بناء فنيا ، والتعبير عنها بأساليب اللغة ، تختلف ما بين نزعة عاطفية (رومانسية) واتجاه إلى التحليل والنقد (الواقعية) وإيثار للمجاز والتخييل والتمثيل (الرمز) وقد تنقل نجيب محفوظ بين هذه الأساليب على مراحل ، لأسباب خاصة به ، وموضوعية تتعلق بالموضوع الروائى وثقافة المتلقى ، ومن خطأ التلقى ، وانحراف التفسير أن نتجاهل هذه الفروق ، وأن نقرأ العمل الرمزى قراءة واقعية ،

ونستخرج منه دلالة حرفية محددة .

إن هذا الأمر يثار دائما ، كلما تعرض المسرفون فى تخوفهم ، أو المسرفون فى تزمتهم ، لرواية «أولاد حارتنا» بصفة خاصة ، حين يصرون على قراءة هذه الرواية قراءة واقعية ، وهى ليست كذلك ولا يمكن أن تكون ، لزن امتدادها «الغيبى» - بطبيعته - يستعصى على الواقعية ، ويأبى ما تستلزمه من تحدد ومباشرة ، فلا يصح ، ولا فى مجال التبسيط المخل أن نقرأ صفات وأعمال وأقوال «الجبلاوى» مثلا ، ونحذف اسمه ، ونضع فى مكانه اسم الجلالة ، حتى لو أراد نجيب محفوظ - افتراضا منا ، جدلا - أن يرمز ، لأن الرمز لا يعنى «المطابقة» ، ولا يستلزم «المقابلة» فى كافة الصفات والأفعال ويكتفى فيه عادة بالمعنى المجرد ، أو الاشارة .. مجرد اشارة وكذلك الأمر فيما يتعلق بجبل ، ورفاعة ، وقاسم ، وغيرهم .

لقد قام من يدعى مصطفى عدمان - ولعله اسم وهمى - بقراءة «مستحيلة» لأولاد حارتنا ، وحذن أسماء شخصيات الرواية ووضع مكانها أسماء من يراهم المقصود الحقيقي أو المرموز إليه ، مع تسجيل كافة الاوصاف والاقوال المسندة إلى المرموز به ، بنصها ، واسنادها الى ما يعتمد أنه المرموز إليه

، وهذا تعسف ما بعده تعسف ، لا هو من النقد ، ولا هو من التفسير ،وهو أشبه بكلام «المصاطب الذى لاتتجاوز الثرثره والضرب فى كل اتجاه لعله يحدث إصابة ما . وتعجب كيف تفرد له مجلة اسلامية تسمى نفسها «النور» صفحاتها لينشر عليها هذا الصراخ العصبى المحموم ، وهو يظن أن ما يكتبه نقد أدبى ، أو حتى نقد دينى ، وما هو من النقد فى شئ ، وتقسيمه لأنواع النقاد يدل على أن بينه وبين النقف مثل ما بين الأرض والسماء ، واذا كان فى مقالته الطويلة (مجلة النور ٢٦ ابريل١٩٨٩)يستشهد فى محاجة نجيب محفوظ بعبارة هذا نصها : «قال هذا الأستاذ القعيد الأديب المسيحى ، مع أنه من تلامذة الأستاذ نجيب محفوظ وشهد شاهد من أهلها» فإذا كان هذا الكاتب لا يعرف أن الأديب الروائى محمد يوسف القعيد مسلم موحد بالله ، فكيف نطمئن إلى أنه قرأ شيئا ، وأحسن فهمه ، أو نقله !!

سماحة الاسلام وتعنت أدعيائه

هذا جانب من مأساة نقاد نجيب محفوظ الاسلاميين ، الذين لا يعرفون ، ولا يريدون ، أن يعرفوا مطالب الكتابة الأدبية ، وأنه لا يصح أن تحاكم بما تعنى عندهم شخصيا ، لأن «ورعهم» أو

«تخوفهم» المبالغ فيه يحول الممكن ، والمباح ، والمسكوت عنه ، إلى حرام صريح ، فهذا أدعى للاطمئنان عندهم ، ولكن ما هكذا الدنيا تسير بما فيها دنيا الاسلام فى أزهى عصوره .

لقد شهد عصر الاسلام العظيم أكبر الائمة الفقهاء ، وأشهر شعراء المجون ، فأبو حنيفة النعمان بن ثابت كان معاصرا لبشار بن برد ، وشهد بواكير أبى نواس ، ومع تقارب المكان لم يعهد عنه أن خرج عن مواضيع فقهه لينقد أشعار بشار المتهمة ، أو يسفه قصائد أبى نواس الماجنة ، فضلا عن أن يطاردهما أو يستعدى عليهما وكان الامام الشافعى - المعاصر لأبى نواس يقول : والعلم المقصود هنا اللغة بالطبع ، وكانت خبرة الحسن بن هانئ بها وبأسرارها لا تجارى . لقد صرفه عنه مجونه ، ولكن هذا المجون نفسه - الذى تقشعر لتصوره الأبدان ، لم يحمله على سبه ، أو احتقاره ، فضلا عن تكفيره !! فما بالنا - فى آخر الزمان ، وفى عصر تراجع الفكر الدينى عن سماحته وبراءة نيته نجد من يفتى بأن أولاد حارتنا اخطر من «آيات شيطانية» وبكل تأكيد هو لم يحسن قراءة الأولى ، ولم ير الثانية ، غير أن الغرض مرض . بل يفتى فقيههم عن نفس انسانية معلنا : «لو قتل نجيب محفوظ بسبب أولاد حارتنا ما

كتب سلمان رشدى أيات شيطانية !!» فما هذه الثقة العجيبة والراحة المريبة فى التحريض على القتل ، وقد اتسع صدر الاسلام قديما لحوارات الملاحدة ، وقصائد المجّان ، وشطحات الصوفية ، فلم يضعفه هذا ، وإنما كان من علامات حيويته ، وقدرته على التجدد ، ونشاط المخالفة .

رد الاتهام .. دون تجريح

لابد أن نعطى نجيب محفوظ الكلمة – مرة أخرى – ليحدثنا عن حكاية «أولاد حارتنا» كما يراها ، ونفّند الاشارات المريبة حولها ، ولكننا قبل أن نفعل نذكّر أنفسنا بأن روايات هذا الكاتب قبل هذه الرواية لم تحمل أية مقدمات تدل على استهانة بالدين ، وحفظ روح الجماعة . هو كذلك عند مأمون رضوان (القاهرة الجديدة) والسيد الحسينى (زقاق المدق) وعبدالمنعم شوكت والشيخ المنوفى (الثلاثية) كيف نتجاهل هذه الشخصيات ، وما أسند إليها من أقوال ، وما يدل عليه موقعها فى السياق الروائى من تفوق ، ونزاهة ، وأدراك رائع للتراث الاسلامى ، وتطلع راق إلى مستقبل عظيم . كيف لا نضعها فى الميزان ، ولا نتخذها منطلقا، وكأنها لم تكت ، او لا تكون بذلك قيمن يحرفون الكلام عن مواضعه ، وأذا رأوا خيرا كتموه وضللوا عنه ، وأذا رأوا ما يظنونه شرا اذاعوه وبالغوا فيه؟

ثم نعود إلى «أولاد حارتنا» وكيف يراها صاحبها :

يقول نجيب محفوظ

«أولاد حارتنا» فهمت وفرضت في ضوء الاتهام ، وهى فى الحقيقة ، من وجهة نظرى لا يمكن أن تتهتم بالكفر ، كان فى ذهنى نوع من المحاولة للتوفيق بين المبادئ العلمية والدين . والدليل أن آخر شخصياتها أذاع عن موت الجبلاوى ، ولم ير أحد شيئا يدل على ذلك فالموت والاحياء هنا رمز لترك الكفر والعودة إلى الايمان ، لأن «عرفة» نفسه وجد أن مبادئ العلم مجردة عن مبادى الدين جعلته وسيله شريرة فى يد ناظر الوقف الذى يمثل السلطة .

هذه الحكاية كلها كتبت بالاسلوب الروائى الذى نسميه أمثولة روائية ، ونحن لم نهضم هذا النوع من الاساليب ، وهناك من تكلم عن «الرمز» باعتباره «الأصل» وهذا خطأ ففى «كليلة ودمنة» اذا أردت أن ترمز للسلطان بأنه اسد ، فهنا نتمثل معنى الأسد مجردا فى صفة القوة ،ولا يصح بأن نتمثل السلطان هذا بأنه «حيوان» !! وهكذا ينبغى قراءة الرمز كرمز ولا نفكر فى الأصل الآخر .

وفى أولاد حارتنا تمت قراءتها على أنها نص تاريخى وليس عملا فنيا ، فحدثت البلبلة الشديدة ، وتهيأ لهم بأنى استهتر بشخصيات الانبياء وهذا ابعد ما يكون وأنا اسأل :

هل الرموز التى قيل انها ترمز للأنبياء كما وردت ابطال

اخيار أم اشرار ؟! إن كل واحد جاء وانقذ الحارة ، ونقلها نقلة إلى الأفضل . انهم في الحقيقة ابطال أخيار ، ولا يمكن لمن صورهم بهذه الصورة أن ينظر إليهم نظرة استهانة ويضيف نجيب محفوظ ، منذ خمسة أعوام (!!) :

«لقد ظهرت أولاد حارتنا منذ ٣٣سنة ،فهل لها تأثير حتى الآن ؟

وقد كتبت روايات كثيرة بعدها، فهل فى هذه الروايات أى مساس بالدين ؟! لقد تولى سيدنا عمر بن الخطاب الخلافة وكان وثنيا قبل أن يصبح أمير للمومنين بأقل من ٣٣ سنة !!

انها لاتمثل خطا اساسيا عندى ، فقد نسيتها ، ولو أنها تمثل أرضا فكرية لى لكان واجبا أن اتبعها كل سنة أو سنتين «بكفرية» جديدة فهنا نعرف أن للكاتب رسالة إلحادية ينميها ويحرص على نشرها ، وتصبح القضية «موقفا» و«رؤية ثانية» ولكن كل كتبى منشورة ، ولم تأخذ بأسلوب «أولاد حارتنا» وإن حرصت على وجود الرمز الدينى فيها جميعا تقريبا ، وهذا لما للدين فى حياتنا من قيمة وأهمية وليس العكس .

التفوق والعالمية جريمة لاتقبل الاستئناف!!

هذا ما يلفت نجيب محفوظ انتباهنا إليه اذا كنا مبرئين من الحكم بالهوى ، ونية الادانة المسبقة . حقا : ماذا تقول شخصياته السابقة ؟ في «القاهرة الجديدة» يضع مأمون

رضوان «الاخوانى» فيجعله زميلا وصديقا ونقيضا للماركسى ، ويصف «الاخوانى» وصفا جميلا مؤثرا ، فهو بهى الطلعة ، متفوق دراسيا ، يستعد لبعثة «فلسفية» لفرنسا ، وهو يقف على أرضية صلبة من الايمان العامل المستنير ، كما يقول نجيب «لم يجعل من إيمانه سبيلا إلى الزهد العاجز أو الفناء فى الغير ، فكان يقول : ان الايمان امتلاء بالقوة الربانية ، ويقول مثبتا أن الفلسفة التى يهاجر لدراستها لن تؤثر فى إيمانه الفطرى وتدينه الحامى لحقيقته : «اذا تزعزع إيمان الانسان بالله غدا صيدا سهلا لكل شر»

وفى الثلاثية انقسم ابنا شوكت أحمد وعبدالمنعم بين الماركسية والاخوان المسلمين ، فكان الأول صاحب دعاوى براقة ، وكان الاخر صاحب سلوكيات شجاعة رفيعة ، وقد انجب اطفالا ، وهذا رمز الامتداد والاخصاب ، وفى حين كان أخوه عقيما منقطع الاثر .

وفيما بعد ، كان عامر وجدى (ميرامار) يجد كل العزاء فى تلاوة سورة الرحمن ، فتطمئن بها روحه ، وتتبدد وحشة الشيخوخة والوحدة . وكان ختام (قشتمر) سورة الضحى كاملة ، وكأنها الايجاز المعجز لرحلة الانسان فى الحياة وتمتعه بالرحمة الالهيه والمفقره والعطف مهما كانت معاناته الدنيويه لقد كتب ربنا على نفسه الرحمه، بنص قرآنى ، وهذه الصفة

«الرحمة» هى التى انفردت بأن أوجبها الله سبحانه وتعالىٰ على نفسه ، فمن رحمته نتراحم ، أو هكذا يكون المؤمنون .

فى «حكايات حارتنا» - (وهى غير أولاد حارتنا لمن يقرأ متعجلا ، أو يكتب دون أن يقرأ) - يلح بعض أهل الحارة فى هدم «التكية» التى يسكنها الدراويش وتتصاعد منها الاذكار والانغام العلوية ، وهذا رمز للتمرد على الغيبيات والوقوف عند حد التجريبى والمشاهد ، وكانت الحجة توسيع الحارة (الاهتماما بالدنيا) ولكن عقلاء الحارة رفضوا تماما التفكير فى ازالة التكية ، بسبب منطقى فالمقابر فى الجانب الآخر للحارة ، ولا يمكن الغاء التكية وابقاء المقابر !! بمعنى انه طالما كان الموت نهاية لا محيد عنها للانسان ، فإن الايمان بالغيب واجب عليه . أنه عزاؤة الوحيد ، وضابط أعماله ، وموجه اخلاقه .

هذا بعض ما كتب نجيب محفوظ ، وهو مسكوت عنه قصدا ، سوء نية ، وكأنه لم يكتب قبل أولاد حارتنا ولابعدها ما يدل على موقفه الحق الذي أسئ تأويله واضيف إليه مالا يدل عليه .

كم هو حزين ومتألم نجيب محفوظ ، حين قال ، منذ خمس سنوات كاشفا عن اهواء النفوس المريضة والضمائر الملتوية :

«الكفر فى بلادنا ممكن أن يتوب الانسان عنه ، وينال المغفرة ، أما التفوق فلا توبة منه ، ولا مغفرة له» وهذه أفتنا الحقيقة ، وإن جملنا قبحها بكلام ظاهره النقاء ، حقيقته غثاء !

الفصل الأول

إسلاميات نجيب محفوظ
.. وليس إسلامه !!
«دعوة إلى قراءة نجيب محفوظ من غير وسطاء»

* الكاتب ، أى كاتب ، لايبدأ من فراغ ، إنه يستمد خبرته الباطنية (الذاتية) وثقافته ، ورؤيته الاجتماعية ، وتصوراته للمستقبل .

والكاتب ، أى كاتب ، لا يتوجه بما يكتب للعدم ، إنه يكتب للناس ، لمجتمعه عادة ، أولا ، أو لقطاع منه ، وللإنسانية بعد ذلك.

لهذا يحق لنا أن نختبر فكر الكاتب ، أن نناقشه ، لنرى مدى صدق رؤيته ، وصحة تصوراته ، والزهداف التى سعى إلى تحقيقها فى مجتمعه .

ولكن ، حين يكون «الكاتب» قاصا ، أو روائيا ، أو مسرحيا ، فإننا لابد أن نعرف أن هذه الفنون تنفر من التعبير المباشر عن المعانى، أولا ، وتقوم على تعدد الشخصيات ، والاختلاف بين طبائعها ، اختلافا يؤدى إلى «صراع» وتحريك للأحداث ، وكشف عن أعماق تلك الشخصيات ثانيا . وهذا يعنى أنه لا يصح نسبة ما تقوله جميع شخصيات الرواية أو المسرحية مثلا ، إلى المؤلف ، لأنه لا يعرض نفسه ، وإنما يصنع شخصيات استمدها من مصادر تجربته المتنوعة (الأساطير ، التاريخ ، الدين ، الواقع المباشر ، الممارسة الشخصية ، الملاحظة

...إلخ) وهذه أمور بدهية ، مع هذا فإنها تحتاج إلى تذكير وتأكيد ، بعد ما رأينا من نتائج الفهم الخاطئ ، والمحّرف لبعض ما كتب نجيب محفوظ من روايات . أما ما يكتبه المؤلف مسندا إلى شخصيه مثل المذكرات ، واليوميات ، والمقالات ، فإنها تعبّر عنه بالضرورة ، مالم يشر إلى مصادره ، ويحدد موقفه من هذه المصادر .

فإذا تذكرنا المقولة المأثورة : رضى الناس غاية لا تدرك ، ومن طلب عيبا وجده ، فإننا لابد أن نضع فى اعتبارنا سلفا ونحن نتوقف عند بعض الملامح الإسلامية ، فى «بعض» روايات نجيب محفوظ ، أننا لا نتوقع أن يقول لنا ما نحب سماعه ، وأن آراءه لابد أن تتطابق مع أفكارنا ، أو مع كتب الفقه والتفسير والعقيدة ، فللكتابه الحكائية مطالبها وشورطها ، ولمن يكتب القصص والحكايات ذوقه ومسامحته ، ويمكن أن تجد دليلا على هذا فى كتاب «الفرج بعد الشدة» لمؤلفه : القاضى التنوخى ، من قضاة وفقهاء القرن الرابع الهجرى ، وقد روى من الحكايات المنافية للعدل ، وللأخلاق ، مايستحق فاعله أشد العقاب ، ومع هذا اعتبر «نجاة» هؤلاء من العقاب «فرجاً» وسترا من الله سبحانه عليهم . وإذا كنا سنطالب الكاتب بأن

يردد أفكارنا طالبناه بأن يكتب فى حدود المتفق عليه ، فماذا يستطيع أن يقدم إلينا من فكر جديد ، وفن مشوق ، بل كيف سيكون قادرا على التعبير عن أعماق الإنسان فى اضطرابها ، وتناقضها ، واستوائها ، وتمردها ، وشذوذها ، وإيمانها ، وجحودها ، بحيث يكون صادقا فى رصده ، دقيقا فى تحليله ؟!

وأمامنا مثل ليس ببعيد . حين كتب الأستاذ العقاد : «عبقرية الصديق» و «عبقرية عمر» رضى الله عنهما ، لم يسمح لهذين الكتابين بدخول إيران ، ولسنا بحاجة للبحث عن الأسباب ، لكنه حين كتب عن «الحسين .. أبو الشهداء» جاءته وفود الشيعة من كل مكان تزجى التحية ، وترجم الكتاب إلى الفارسية والأردية ، واحتل به العقاد مكانا مرموقا . لم يكن العقاد منحرف العقيدة حين ألف عن عبقرية الصديق أو الفاروق ، ولم يكن أكثر إسلاما ولا أصحّ إيمانا حين ألف عن الحسين .. لكنه كان كذلك عند جماعة من المسلمين !! وهذا يحتم علينا أن ننظر بموضوعية ، وصبر ، وأن نحسن الظن ، ولا نتعجل التهمة .

وهنا مسألة أخرى ، فأكثر الذين يصيحون بعبارات حادة عن روايات نجيب محفوظ ، لم يقرؤوا هذه الروايات ، أو أكثرها ،

واكتفوا بأن إختطفوا بأعينهم عبارة من هنا ، وجملة مقتطعة

عن سياقها من هناك ، وكلمة قالتها إحدى الشخصيات فى أزمة ما ، أو تحت وطأة شعور ما ، وراحوا يذيعون هذا على أنه آراء نجيب محفوظ ومعتقده ، كما ينبغى أن يناقش فيه ، هو مايكتبه على لسانه مباشرة ، فى مقابلاته الصحفية ، وأحاديثه ، ويومياته ، وجلساته المعلنة بين المثقفين .

قراءة الرواية ... فن

هل يعنى هذا أنه لا صلة بين الكاتب ،، وأفكار شخصياته وآرائهم فى رواياتة ، وأنه لايناقش فيما خط قلمه ؟ بالطبع لا ، فالكاتب مسؤول عماكتب ، فى الحدود التى عرفنا ، إنه يصنع الشخصية ،ويضعها فى ظروف محددة ، لتعبر عن تجربة ، أو موقف ، أو معتقد ، أو أمنية ... إلخ ، ولابد أن تكون مقنعه ، مبررة ، حتى فى الخطأ أو الانحراف الذى تعانيه ، لكن المسؤولية المباشرة تكون فى «أهداف الرواية» ، المقولة النهائية التى ترمز إليها ، التصور الذى تحاول أن تطبعه فى وجدان القارئ وعقله . وإذاً فإن تصوير نجيب محفوظ للشر ، ليس شرا ، وترديد عبارات الزندقة لا يضعه فى عداد الزنادقة ، فهذا الكلام ، فى الرواية ، أسند لمن فيه شر ، أو فيه زندقة ، وليس من مهرب عن تصوير هذه الشخصيات مادامت تعيش

بيننا ، حقيقة أو تخيلا أو احتمالا ، ولن تكون الرواية «قطعة من الحياة» و «تجربة صادرة عن معاناة الإنسان» مالم تصور هذا الصراع القديم ، المستمر ، بين الصواب والخطأ ، بين السوية والشذوذ . فإذا كان الكاتب متشائما – ومن حقه أن يكون كذلك – فإنه ينهى عمله الفنى بانتصار الشر والانحراف ، دون أن يكون سعيدا بهذا ، أو داعية إليه ، أو محرضا عليه ، وإذا كان الكاتب متفائلا – ومن حقه أن يكون كذلك – انتصر لقوى الخير ، وضفر إلى العدل ، وبشّر بالمستقبل الجميل ، دون أن نتهمه بأنه يحذرنا عن مواجهة واقعنا ، ويضللنا عن حقيقة ما ينتظرنا ، ويجمل قبيحنا بحيث يصرفنا عن العمل على تحسين أوضاعنا .

لهذا لا يصح أن نتعجل فى استخلاص الأفكار ، وإصدار الأحكام ،دون أن نكون قد قرأنا ، بأنفسنا ، وبوعينا ، وفكرنا المحايد الموضوعى ، العمل الأدبى بكامله ، لا نكتفى بعبارات أو صفحات ، بل من الواجب أن نقرأ «كل» ما كتب المؤلف ، مادمنا نحرص على أن نصف أدبه بصفات شاملة ، فالحكم على الشئ فرع من تصوره ، ولا يكتمل التصور إلا باستجماع أطراف الموضوع . و «الرأى» شهادة صاحبها مسؤول عنها أمام خالقه ، ولن يقبل منه أن يقول : سمعت الناس يقولون ، أو

شاع هذا وانتشر واستفاض فظنت أنه حقيقة ، فإن الظن لا يغني عن الحق شيئا ، ولا أن يقول كان هذا رأى فلان وأنا أصدقه !! فإن هذا الفلان مؤاخذ أو مأخوذ بقوله ، ومسؤليته لاتنفى مسؤليتك ، مادمت تردد هذه الأقوال نفسها ، وقد وصف القرآن الكريم قوما بأنهم اعتذروا عن سلبيتهم فى طلب الحق بأنهم أطاعوا سادتهم وكبراءهم فكانوا سبب ضلالهم ، ولم يسقط هذا الاعتذار عنهم استحقاق العقوبة .

من الواضح أننا لا نستثنى «النقاد» الذين كتبوا عن أدب نجيب محفوظ ، وضرورة تخطيهم ، وقراءة هذا الأدب نفسه ، مباشرة ، برؤية علمية ، صافية ، هادئة ، محايدة ، لاكتشاف اتجاهاته ، وأهدافه ، دون تأثر بأقوال أخرى . ذلك لأنه ليس من النادر أن يكون للناقد معتقده الدينى ، أو ايديولوجيته الفكرية ، أو شعارة السياسى ، وأن يعكس هذه الجوانب الخاصة على أدب الاديب ، مستفيدا من تأويل أو تفسير بعض الأحداث ، أو الأقوال ، ليؤكد أحد أن هذا الأديب ينادى بما ينادى هو به . لقد حدث هذا كثيرا لروايات نجيب محفوظ أكثر من غيره ، لأنه أديب مقروء ، مشهور ، ولأنه غزير الانتاج ، ولأن شخصياته شديدة التنوع ، والتفرد ، والطرافة ، والعمق ، فهى مرعى

خصب ، يستطيع كل قارئ أن يجد فيها ما يطلبه ، لا لأن أفكار هذا الكاتب متناقضة ، العكس هو الصحيح فبين روايات نجيب محفوظ تكامل وتساند فريد ، لم يتحقق إلا لنتاج كبار المبدعين العالميين ، وإنما هى الفزارة ، والعمق ، كما أشرنا الذى يتيح الفرصة للاصطياد ، والتأويل ، وتعليق اللوحات والشعارات الخاصة .

إن هذا - على أى حال - ليس تشكيكا فى أخلاق النقاد ، وليس استهانة بمناهج النقد ، وليس تهوينا لما قيل حول أدب كاتبنا الكبير من تفسيرات (وأنا واحد من الذين فسروا هذا الأدب من زاوية معينة فى كتابى : الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ) وإنما هو دعوة إلى العودة إلى «الأصل» والأصل هو ماكتب الأديب ، وليس ماكتب الآخرون عن الأديب وأدبه . وبخاصة أن العمل الفني الجيد قادر على توصيل رسالته دون استعانة بأحد .

هؤلاء النقاد ..ونظاراتهم الملونة

ومهما اختلفنا حول أدب نجيب محفوظ ، فإن الذين اقتربوا منه ، مهما كانت مستوياتهم الثقافية ، أو أعمارهم ، أو أصولهم ، أو عقائدهم ، أو آرائهم فى أدبه ، يتفقون على أساس واحد

هو أن الرجل مهذب إلى أبعد حد ، ويؤمن بالحرية إلى أقصى مدى ، بما فيها حرية الاختلاف معه ، وقد أدى به هذا إلى عدم التعليق على أى «نقد» كُتب عن أعماله ، أو التصدى لاستنتاج غير صحيح ، أو مبالغ ، من بعض أقواله ، أو تصويب تفسير أبدى لإحدى شخصياته . إن نجيب محفوظ ، من منطلق الاحترام للقارئ ، وللناقد - وهو قارئ أيضا وإن كانت له خصوصية فى المعرفة - لايصادر فكر «الآخر» ، ولا يفرض وصايته على رواياته ، إنه يكتبها ، يجودها هذا التجويد الفنى الذى ارتقى بها إلى العالمية ، ثم يطلقها بين الناس ، لتتفاعل مع عقولهم ، وتجاربهم ، دون أن يفكر بمساندتها بإقامة ندوة ، أو اصطناع مقابلة صحفية ، أو الإيعاز لناقد أن يلاحقها بالتفسير والتوضيح ..

أذكر أن السينما انتجت فيلما سوداويا ، موئسا بعنوان «المذنبون» ، وكتبت إنه عن قصة لنجيب محفوظ . لم تكن فى «الفيلم» بارقة أمل فى شئ ، كل الشخصيات منحرفة ، تعيش حياتين ، وتسقط أمام الإغراء بعد تردد عابر ، وترتكب أحط الخطايا وكأنها تتسلى أو تمارس حقا من حقوقها !! كنت أعمل أستاذا بجامعة الكويت أنذاك ، وشاهدت الفيلم هناك ، ورأيت

صداه الأليم فى صحافة الكويت ، ووجوه المصريين - بمن فيهم أنا - مسودة ، لما عليه الصورة من انحلال ويأس . حين التقيت بالأستاذ فى الاسكندرية (صيف ١٩٧٧) سألته مباشرة ودون اختيار للكلام : كيف أطاعك قلمك فى أن تكتب «المذنبون»؟؟ لم يفاجأ ، يبدو أن كثيرين غيرى رددوا السؤال ، قال : وهل كتبت قصة هذا الفيلم ؟ أنا مسؤول عما كتبت ، فقط ، لقد أخذوا قصة قصيرة ، من مجموعة «همس الجنون» كتبتها منذ أربعين عاما ، وصنعوا بها ما رأيت !! أضافوا إليها ، وغيروا ..

قلت : لماذا لم تعترض على هذا التشويه لأدبك ؟

قال : السينما فن مستقل ، له مطالبه التى يعرفها خبراؤه ، وأنا حدود مسؤوليتى ما اكتبه بقلمى .. ولا اعتبر هذا تشويها لأدبى ، فأدبى فى كتبى ، وليس على شاشة السينما ، وإن من يعرفني من خلال أداة أخرى ، غير الكتابة ، لا يكون قد عرفنى!!

هل أستطيع أن أضيف - بكثير من الأسى - وأنا أقوم بتدريس النقد الأدبى الحديث ، في أعرق جامعاتنا ، أننى اكتشف حين أسأل طلابى عن معرفتهم بنجيب محفوظ ، أن هذه المعرفة تعتمد على «الأفلام» ومسلسلات التلفزيون ، وأنه من

النادر جدا أن نجد من قرأ له أكثر من رواية ؟!

هذا جانب . أما على الجانب الاخر ، وهو لايقل تحريفا ، فهو يعتمد على آراء «نقدية» شائعة ، قد لا يكون قرأها بنصّها ، لكنه يتوهمها أيضا من خلال معرفته العامة بالاتجاهات الفكرية ، المذهبية ، لهؤلاء لنقاد .

إن أول ناقد أدبى كتب عن نجيب محفوظ هو الأستاذ سيد قطب ، وكان ذلك بمناسبة ظهور رواية «خان الخليلى» ، وهى الخامسة فى مسلسل الروايات ، وهى الثانية بعد «القاهرة الجديدة» فى الاتجاه نحو القاهرة المعاصرة وطرح قضايا الواقع . نشر سيد قطب مقالته فى مجلة «الرسالة» عام ١٩٤٥ ، ثم تضمنها كتابه «كتب وشخصيات» والطريق حقا أن الرواية من بين شخصياتها شاب يعمل بالمحاماة ، يوصف بأنه ماركسى ، أو شيوعى ، يجلس على المقهى فى المساء ، ويطلق مقولات خطيرة ، ولم يكن أحد من جلساء المقهى فى مستوى الرد عليه ، أو مناقشته ، ولهذا بقيت شعاراته الزاعقة معلقة فى فراغ ، ولم تدخل فى صميم التشكيل «الفكرى» للرواية وظل أحمد راشد - المحامى - مجرد شخصية ثانية ، أو ثانوية ، لم تدخل فى علاقة جدلية إيجابية مع موضوع الرواية (مجتمع

الحرب وأزماته الاقتصادية والأخلاقية) أو مع شخصياتها الأساسية المشغولة بمصائرها المباشرة . لم يلتفت سيد قطب ، ولم يشغل باله بأى درجة ، تلك الشعارات المستقرة ، مثل قول المحامى : «لاحكمة فى الماضى ، لو وجدت فى الماضى حكمة حقيقية لماصار ماضياً قط . إن العلماء المعاصرين يعلمون بما فى الذرة من عناصر ، وبما وراء عالمنا الشمسى من ملايين العوالم ، فأين الله ؟ وما أساطير الديانات ؟ وما جدوى التفكير فى مسائل لا يمكن أن تحل ؟ وبين أيدنا مسائل لاحصر لها يمكن أن تحل ، وينبغى أن نجد لها حلا .. لاغنى عن التسلح بالعلم للمكافح الحق ، لاللاستغراق فى تأملاته ، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات ، فكما أنقذتنا الديانات من الوثنية ينبغى أن ينقذنا العلم من الديانات !!» .

فهل نتصور اليوم معنى أن يمر هذا الكلام الخطير تحت عينى الأستاذ سيد قطب ، وهو من نعرف ، دون أن يبادر إلى اتهام كاتبه بالزندقة ، بل بماهو أكثر من الزندقة وأشد ؟ لكن ميزة سيد قطب أنه بدأ ناقدا أدبيا ، وكان شاعرا ، أديبا ، يعرف أصول «الحرفة» وما تستدعى من حيل وضرورات ، ولهذا لم يخلط بين آراء المحامى الشاب المندفع ، وآراء صاحب

الرواية ، فقد عرض لها من الزواية «الجمالية» التى يعتبر نجيب محفوظ مسؤولا عنها بشكل مباشر ، قال سيد قطب عن رواية «خان الخليلى» إنها أفضل من رواية توفيق الحكيم «عودة الروح» ، أما «خان الخليلى فأفضل مافيها هو بساطة الحياة ، وواقعية العرض ، ودقة التحليل ، وقد نجت خان الخليلى من الاستطرادات الطويلة فى عودة الروح» فكل نقط الدائرة مشدودة برباط وثق الى محورها الأصيل» هكذا كان الفكر الدينى فى الأربيعنيات ، وعند أحد دعائمه الراسخة ، رحيب العاطفة ، متفهما لطبائع الأسلوب الأدبى ، لا يتصيد زلات موهومة ، ولا يلغى الشخصية الروائية وطبيعة العمل الروائى ليعيد كل الأقوال إلى المؤلف ، وكأنما اصطنع هذا المؤلف جميع الشخصيات ليذيع آراءه هو !! لقد أشار إلى واقعية العرض ، ودقة التحليل ، فإذا كانت الأربعينيات قد شهدت من بين شباب مصر المثقفين أمثال أحمد راشد ، وثرثرت اوعاءاتهم وأسعفهم غرورهم الثقافى بمثل تلك الأقوال ،فما وجه الصواب ، أو درجة الخطر فى تسجيلها على لسان شخصية لها هذا الاستعداد ، وهذا المنحى من التفكير ؟!

لقد اهتم نقادكثر بأدب نجيب محفوظ ، منهم من كانت له

هذه الحيدة العلمية ، والسلامة فى القصد مثل سيد قطب ، ومنهم من وجدها فرصة أن يروج لأفكاره وشعاراته بتعليقها على روايات نجيب محفوظ ، التى بدأت تروج ، وتلفت الأنظار ، نشير إلى أولئك الذين بكروا فى الكتابة مثل : محمود أمين العالم ،عبدالعظيم أنيس ، لويس عوض ، رجاء النقاش ، يوسف الشارونى ، غالى شكرى ، نبيل راغب .. وغيرهم . فهل اتفقت تصوراتهم وتفسيراتهم ام اختلفوا فيما بينهم ؟ لقد اختلفوا بل اختلف بعضهم مع نفسه ، فأبدى رأيا ، ثم أبدى نقيضه فيما بعد ، حين اختلفت الظروف ، ورأى إمكان استخدام هذا الأدب فى إذاعة أفكاره هو وتصوراته . فى حين ظلت مقولات نجيب محفوظ الأساسية ثابته ، لم تتغير .

تصحيح المسار

وقد لا يجدى الآن ، بالنسبة لأدب نجيب محفوظ الذي بلغ نهاية الشوط ، أن نقول إن تقصيرا نقديا جسيما حدث فى انصراف النقاد والمكفرين الإسلاميين عن متابعة إبداعته ، تلك المتابعة التى بدأها سيد قطب فى فترة مبكرة ، ثم توقفت تماما، سكتت عن إبداء رأيها ومناقشة ما تعنى به قضايا الدين وصور الحياة الاجتماعية ، والكشف عن قوانين الحضارة والتطور عبر

الأزمنة ، لقد سكت هؤلاء عن إبداء آرائهم فى كل مايكتب ، وكأنما لا علاقة لهم به (باستثناء موقف بعض الفقهاء ، وليس العقاد ، من عمل فنى واحد هو رواية أولاد حارتنا) ثم ، فجأة ، كالعاصفة تحدث هجمة معارضة لا تتروى ، غير عاقلة ، ولا مدركة لمعنى المعارضة الأدبية ، وآداب الحوار الفكرى ، لتكال التهم جزافا ، وتتجاوز صياغة الأدب ، داخل الرواية ، إلى شخص الأديب ، وكأنه يعترف على نفسه ، ويروج لآرائه ، دون تقرير أن نفس الرواية التى تضمنت ما يعتبر فى رأيهم مثيراً للريبه ومؤشرا على قلق العقيدة ، هى ذاتها تضمنت من الشخصيات والأقوال مايعتبر دليلا على سمو الخلق ، وسلامة الطوية ، ونقاء الإيمان فإذا كان نوع من القراء ، أو أدعياء النقد يأخذ بالجانب الأول ، ويغمض عينة عن الجانب الثانى ، فإن هذا يعنى أولا وجود خلل فى الوعى الفنى ، ونقص فى أسلوب القراءة الصحيحة للأعمال الأدبية ، ويدل ثانيا على نية مبيته ، لاتبحث عن وجه الصواب ، وأين يكون الحق ، وإنما تنبش عن دليل اتهام ، ووثيقة إدانه ، بأى شكل ، وهذا هو السبب فى اقتطاع نصف كلام شخصيات نجيب محفوظ ، على طريقة «لا تقربوا الصلاة» ، والخلط المتعمد بين ما تقوله الشخصية فى

الرواية ، ونسبته إلى صانع الرواية ، وكذلك السكوت تماما عن «هدف» الرواية أو الدعوة المستخلصة تجريد أفكارها ، ومصائر شخصياتها ، والوقوف عند شكليات لا أهمية لها ، ولا تدل على إساءة . مثلا ، قسم نجيب محفوظ رواية «أولاد حارتنا» إلى ١١٤ فصلا ، فيأتى من يشير إلى أن هذا الرقم مقصود ، لأنه يدل على عدد سور القرآن الكريم !!

ونحن نتساءل : وماذا فى هذا ؟ حتى لو كان مقصودا للمؤلف وليس من المصادفة كأى رقم آخر ؟ وهل أصبح هذا الرقم (١١٤) محرما استخدامه ويجب الوقوف دونه أو تَجاوزه ؟ ولماذا لا يعتبر رقما عزيزا يذكر ، ويحاكى ، على سبيل التبرك ؟ هل نستكثر على نجيب محفوظ أن يكون من أهل التبرك بالقرآن، والتقرب إلى القرآن ، والتطلع إلى الأسلوب واللغة القرآنية ؟ إذاً ، لنسأل أهل الذكر مادمنا لانعلم ، فهذا هو أدب الإسلام ، ومن واجبنا أن نعود إلى علماء اللغة ، وأصحاب الخبرة بالأساليب ، ليكشفوا لنا ، بالحجة ، والموازنة ، والإحصاءات ، وتحديد الخصائص ، ما العلاقة بين لغة هذا الكاتب ، ولغة القرآن الكريم ؟ وهل محاكاته لها ، والتعلق بمتانتها ، وجمال إيقاعها ، وقوة تصويرها ، وروعة إيجازها ، وقوة نفاذها إلى القلب ،

وتحريكها للفكر ، هل يدل هذا كله على توقير وإجلال للقرآن ، وإيمان قلبى عميق بمن هذا القرآن كلامه ، سبحانه وتعالى ، أو أنه يدل على عكس ذلك من الاستخفاف والتعالى ، والعياذ بالله ؟

على أن زمن الصمت عن المتابعة ، والدخول فى مناقشة متفاعلة مع كتابات نجيب محفوظ ، شهد نشاذا لنقاد آخرين ، يضعون أمام عيونهم نظاراتهم الخاصة ، أخذوا يستثمرون هذه الروايات للتعريف بأفكارهم ، وترويج شعاراتهم ، وهذه ليست مشكلتهم وحدهم ، فما يجرى الآن «ضد» أدب نجيب محفوظ ينتمى إلى هذه الطريقة ذاتها ، بوسائل معكوسة . وأقدم على هذا أمثلة قليلة لا أقصد من ورائها الإساءة - بأى درجة - إلى أصحاب هذه الآراء ، ولكن ، لأبينّ كيف راجت وانتشرت صورة معينة لدى جمهور القراء عن أدب نجيب محفوظ ، وأن هذه الصورة تختلف كثيرا إذا ما استمدها القارئ من هذا الأدب بالاتصال المباشر به ، دون وساطة هؤلاء النقاد .

مثلا ...

الأستاذ محمود أمين العالم من أسبق النقاد إلى متابعة أدب نجيب محفوظ ، فى أواسط الخمسينيات أصدر بالمشاركة مع

الدكتور عبدالعظيم أنيس كتابا عن الثقافة المصرية ، وكان الفصل المخصص لنجيب محفوظ هجوما عنيفا على رواياته ، بصفة خاصة «القاهرة الجديدة» لأنها - في رأى الناقدين - تدعو لليأس ، ولم تقدم حلا ، أو أملا ، لما يعانى أبطالها من مشكلات . إن نزعة التفاؤل ، والميل إلى التبشير وزرع الأمل فى النفوس هو من المبادئ النقدية الفنية لمذهب الواقعية الاشتراكية الذى يعتنقه الناقدان ، فانتماؤهما للماركسية لم يكن خافيا ، أعنى لم يكونا متناقضيين مع ما يعتقدان ، ولعلهما كانا يعبران عن موقف «اليسار» من نجيب محفوظ ، وأذكر أنه ذكر لى أكثر من مرة أن «اليسار» أول من هاجمه واستمر فى مهاجمته ، ولا اعتقد أن هذا الهجوم كان بسبب ما تشيع رواياته من «يأس» ، وإحباط للأمل ، وحب ، لابد أن هناك أسباباً أخرى . على أية حال ، يمضى الزمن ، ويستمر نجيب محفوظ فى رحلته الإبداعية ، ويتألق نجما فريدا فى سماء الرواية العربية ، ويكتب روايات «يائسة» أيضا ، ولكن الأستاذ محمود أمين العالم لا يهاجم يأسها ، ولايرفض غياب الأمل فيها ، ويبحث عن مسوغ اخر ، مقبول ، مذهبيا له ، ويعلق عليه لا فتته الماركسية ، فمثلا ، سعيد مهران ، بطل «اللص والكلاب» بدأ ثارا ، أو

يملك مزاعم وتطلعات توهم بثوريته ، غير أنه لا يتجاوز موقع اللص ، ولا يرتكب غير قتل الأبرياء ، ثم يقتل هو بدوره !! إن الأستاذ العالم يرجع إخفاق «ثورة» سعيد مهران إلى أنه «ثائر فرد» لم ينضم إلى تنظيم ونهاية الثائر الفرد هى الإخفاق والموت ، وفى هذا من التحريض على العمل تحت الأرض ، وضرورة تجّمع الناقمين ما فيه . وليس هذا موضوعنا على أية حال ، ومن حق الناقد أن يقول ما يريد ، وأن يدعو إلى ما يشاء فى حدود ما يقبله النظام العام ، ولكن : هل كان فشل سعيد مهران لأنه ثائر فرد ، أو لأنه متمرد بلاقيمة ، بلا خلق ، بلا بصيرة ؟!! لكن الناقد أراد ينتصر لسعيد مهران - اليسارى - على حساب نجيب محفوظ ، فيوارى سوءته ، ولا يكشف للقارئ كم كان سعيد مهران قصير النظر ، أنانيا ، حاقدا ، بلادين وبلاخلق ، لأن هذا السعيد مهران كان يردد شعارات اليسار ، وإدانته لهذه الأسباب النفسية الأخلاقية الدينية ، هى إدانة لليسار الذى صنعه ، واستتبته ، وجعل منه انتهازيا دمويا ، والناقد - طبعا- لايفكر فى إدانة اليسار ، وإذاً فلا بد من إرجاع الإخفاق إلى سبب آخر يرفضه اليسار أصلا ، وهو الثورة الفردية ، وبهذه الطريقة العجيبة تصبح «اللص والكلاب» رواية تقدمية ، وموقف

نجيب فيها هو موقف اليسار ، وسعيد مهران يصبح بطلا شهيدا نهشته الكلاب ، لم يتجرد من نبالة المقصد ، فقط ، خانه التوفيق فى أنه خرج وحيدا يعلن ثورته ، ولو كان تحسس الطريق إلى خلايا الرفاق لتغير مصيره ، وربما تغير مصير الوطن !!

القضية ليست على ايه حال ، كيف فسر الأستاذ العالم إخفاق «ثورة» سعيد مهران ، وكيف أفسرها أنا أو غيرى . القضية - أصلا - ماذا تقول الرواية ذاتها . وهل كان سعيد ثائرا ، أم لصا ؟ وهل كان يملك وجدان ثائر ، وضميرة ، أم كان مجرد قاتل لم يعرف الغفران ؟ وهل كان فى موقف الاضطرار لكل ما فعل ، أم أم كانت أمامه طرق أخرى ، قدمها ، أو قدم إحداها الشيخ الجنيد ، الصوفى ، ولكن عمى قلب سعيد مهران لم يكن قادرا على التلقى والفهم . ولنقرأ هذا الحوار ، بقلم نجيب محفوظ ، دون وسيط من النقاد :

«سعيد : أنت شيخ سعيد ، هرب الأوغاد ، كيف بعد ذلك استقر ؟

الشيخ : كم عددهم ؟

سعيد : ثلاثة !!

الشيخ : طوبى للدنيا إذا اقتصر أوغادها على ثلاثة .

سعيد : هم كثيرون ، ولكن غرمائى منهم ثلاثة .

الشيخ : إذن ، لم يهرب أحد .

سعيد : لست مسئولا عن الدنيا .

الشيخ : أنت مسئول عن الدنيا والآخرة .

سعيد : المجرمون ينجون ويسقط الأبرياء .

الشيخ : متى تظفر بسكون القلب تحت جريان الحكم ؟

سعيد : عندما يكون الحكم عادلا .

الشيخ : هو عادل أبدا .

سعيد : هل فى وسعك بكل ما أوتيت من فضل أن تنقذنى ؟

الشيخ : أنت تنقذ نفسك إن شئت .

سعيد : هل نستطيع أن يقيم ظل شى معوجّ» .

الشيخ : انا لا اهتم بالظلال

هكذا تكلم الشيخ ، معبرا عن بصر وبصيرة ، وإيمان ويقين، وهكذا فتح أمام الشاب الضال باب العودة ، والاهتمام بما وراء الراهن والظاهر ، بالكشف عن مسؤوليته عن الدنيا والآخرة ، ومسؤوليته أساساً تجاه نفسه ، وتجاوز حقده الخاص ، وثأره

الخاص للتفكير فى بداية جديدة . لكن هذا لا يروق للدكتور غالى شكرى الذى يقول فى كتابه «المنتمى» فى تعليق على هذا الحوار : إن الشيخ الجنيدى لم يكن فى جعبته من التصوف مايشفى غليل سعيد مهران إلى الحرية والعدل ، ومن ثم سقط فريسة الضياع المطبق بجناحين ثقيلين ، فلا المسدس بقادر على إصابة الهدف ، ولا بصيرة الشيخ الجنيدى بقادرة على الرؤية !!

ماذا نقول عن هذا النقد ؟ والناقد يحرف الدلالات عن عمد ، فلا يقول لنا لماذا عجز مسدس سعيد عن إصابة الهدف ؟ وأن عمى الحقد هو السبب ، ولا يقول لنا كيف انطمست بصيرة الشيخ عن الرؤية وهل كان مطلوبا منه أن يجارى سعيد ويخرج معه لمطاردة غرمائه ، وشركائه السابقين فى اللصوصية ، أم كان يعطية «كارت» توصية ويبحث له عن وظيفة ؟!

وهكذا ، كان لنا نصيبنا الكبير ، فى تحريف صورة نجيب محفوظ ، تصوّر أدبه ، مما يستلزم - مرة أخرى - ضرورة العودة إلى الأصل ، على أن نقرأ ونحن نفكر فى الرواية ، وشخصياتها ، وعقائدهم ، وليس فى «إسلام» كاتبها ، فإسلامه فى قلبه ، وأهداف أدبه هى الدليل إليه . أما وسطاء النقد ، فأرجو المعذرة .

الفصل الثانى

روايات نجيب محفوظ

بين حقيقة الرؤية .. ومطالب التشكيل الفنى

* لا نستطيع أن نعزل أدب نجيب محفوظ عن التيار الثقافى السائد والمناخ السياسى المسيطر ، وما تولد عنهما ، وانتشر فيهما من شعارات ، وما أثارا فى العقول والقلوب من تطلعات وأحلام . وهاهنا نقطة تستحق التوضيح ، فإذا كان الأديب - أى أديب - لا يقُبل منه أن يخاصم عصره ، وأن يدير ظهره لأحداث زمانه ، ولو على سبيل الاستفكار والاحتجاج وتسجيل المواقف ، فإنه مما يعاب عليه أن يركب الموجة الصاعدة ، ويعزف لكل زمان لحنه المفضل ، ليحتفظ ببؤرة الضوء الدعائية وينال من أطايب جميع العصور . ونحن نعرف الآن أن نجيب محفوظ عاصر بقلمه النشط ثلاثة عصور ، إذ بدأ ينشر قصصه منذ عام ١٩٣٨ ، وعندما عُزل فاروق عن عرش مصر ، وانتهى عهد الملكية كان قد نشر مجموعة واحدة من القصص القصيرة ، وثلاث روايات اتخذ موضوعاتها التاريخ الأدبى والسياسى لمصر القديمة ، وخمس روايات اجتماعية تعرض لقضايا راهنة (فى حينها) وكان قد انتهى - أو كاد - من كتابة «الثلاثية» التى لم تنشر إلا بعد أربع سنوات تقريبا ، من قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، أما عصر عبدالناصر الذى امتد نحو ثمانية عشر عاما ، فقد

شهد ما يمثل من توجهات سياسية واقتصادية ، ولم يتوقف قلم نجيب محفوظ ، ولا نجد اختلاف بين إبداعاته المبكرة فى عهد الملكية ، ولا إبداعاته المتأخرة في عهد السادات ، وإجمالا ، ودون أن يقصد إلى ذلك ، لا نستطيع أن نجده على وفاق أو اتنسيق مع أى مرحلة ، بل لعله كان دائما فى موقع المعارضة ، وليس بالضرورة أن تكون هذه المعارضة ماثلة فى مظاهرات أو بيانات ، فرجل الفكر، والفنان المبدع له وسائله، ولم يكن هدف المعارضة بقصد إغلاء الثمن ، أو إعلاء القيمة ، وإنما بسبب أن الأهداف العظيمة التى يرجوها لوطنه لم تتحقق، تلك الأهداف التي زرعتها في ضميره الوطني ثورة ١٩١٩، وأصلّتها فى عقله المثقف دراسة حضارة مصر وتاريخها ، والتخصص فى الفلسفة ، وعشق الفنّ الأصيل ، ولعل هذا الإحساس هو الذى صاغ جملة تتكرر فى بعض رواياته ، وبخاصة فى « أولاد حارتنا » عن خيبة الوعى ، وآفة النسيان !!

أما ما أضفاه التيار الثقافى السائد ، والمناخ السياسى المسيطر وترك ألوانه على أدب نجيب محفوظ ، فقد جاء عن طريق النقاد، فقد نظروا إلى هذا الأدب ،أشادوا بصاحبه ،

وهتفوا بروعته ، عن انفعال حقيقى ، وإعجاب صادق ، وعرضوه ، لكن ، كما يبدو لهم من وراء نظاراتهم الملوّنة ، وعقائدهم الخاصه . وإنه من الظلم ، ومجافاة الحقيقة أن يعتبر نجيب محفوظ مسؤولا عن رأى النقاد فيه ، فإذا لم يكن يعترض على الطريقة التى تعرض بها السينما رواياته ، فتحولها إلى مشاهد من الرقص ، وجلسات من العبث والمداعبات المكشوفة ، وتعبر بسرعة وسطحية فوق أفكارها الحادة ، وتحليلاتها العميقة ، وأهدافها الإنسانية ، لأنه يرى أن كل إنسان مسؤول عما يفعل، وأن للسنما مطالبها التى لا يدركها غير أهل الحرفة، فمن باب أولى ألاّ يعترض على تفسير النقاد ـ على اختلاف رؤاهم ـ لأدبه، فهذا اجتهاد خاص يدخل فى حرية الفكر، كما يدخل فى طبيعة المنهج . ومع هذا فإن نجيب محفوظ سجّل اعتراضه حين تكون المسألة مشينة جارحة ، أو محرفة فادحة . فمثلا ، فى الكتاب التذكارى الذى أصدرته الهيئة العامة للاستعلامات ، عقب فوزه بجائزة نوبل ، يقول : «وقد دهشت حين قال أحد النقاد إن «حميدة» فى «زقاق المدق» هى مصر، فهو معنى لم يخطر ببالى»! فالعجيب أن يخطر ببال ناقد، لأن حميدة هذه فتاة

لقيطة، سيئة الخلق ، لم تنطو على ولاء لشيء ، أو لأحد ، هجرت منزل التى ربتها لتعيش الإنحراف كما يريد هواها الجامح . أرادبها الكاتب أن تكون صورة لما فعلته الحرب بالطبقه الكادحة، وما صنعت جنود الحلفاء بفقراء الوطن وفقيراته حين تغيب حراسة القيم وحماية المجتمع ، فهل إذ جاء ناقد وقال بالتلازم (الرمزى) بين حميدة والوطن ، فصارت مصر بغيًا لقيطة ، إلى أى مدى يمكن « إلصاق » هذا التفسير بنجيب محفوظ ؟ واعتباره مسؤولاً عن تشويه صورة مصر فى «زقاق المدق » ؟!

الحياد .. والانحياز

يقول نجيب محفوظ - فى الكتاب السابق - « إننى شديد الأمانة فى العرض ، ولكنى أتعاطف مع شخصية يظهر تعاطفى معها بصورة أو بأخرى فى الرواية ، من يريد أكثر هو من يريدنى أن أصرخ ، وليس هذا هو الفن، فى «الثلاثية» أو فى « الحرافيش » تجدنى على الحياد، ولكنك ألا تشعر بأننى مع من ، وضد من ، وذلك رغم الحياد ؟!».

هذا «اعتراف » مهم جداً ، من أديب نعرف كيف يزن كلماته ، ويدقق فى مراميها . إن الموضوعية ، التى عبرّ عنها بالحياد ، حلم قديم للمبدعين ، قد يأخذ شكل التوازن بين جرعة الفكر وطاقة الانفعال عند الواقعية ، بل إن قيود التشكيل الفنى (كالوزن فى الشعر، والصراع فى المسرحية ، والأضداد فى شخصيات الرواية) إنما تهدف ، من بين ما تهدف إليه ، ترويض اندفاع المبدع، ومساعدته على بلوغ هذا الحياد « العلمى » فى صناعة فنه . وإذا كان نجيب محفوظ يعترف بأن هذا الحياد لا يؤدى بالضرورة إلى تجريد الكاتب أو تجرده عن عواطفه

الخاصة تجاه بعض القضايا أو الشخصيات ، فإنه يذكر « الثلاثية » بالذات ، مثلا لهذا الحياد . فما مؤشر التعاطف الذى لا يناقض الحياد ؟ أو لا يفسد هذا الحياد ؟

فى الجزء الثالث « السكرية » يظهر الشقيقان أحمد وعبد المنعم ابنا شوكت ، ظهرا فجأة ، فى بيت واحد ، بجملان عناصر روائية متفقة ، ويعيشان بيئة ثقافية واحدة ، لكن الكاتب جعل أولهما شيوعيا ، والآخر من الإخوان المسلمين؛ ولم يقل لنا كيف حدث هذا التباعد إلى درجة التناقض ، ولابد أن له قصدا فى هذه التعمية على ظروف التكوين . حقيقة وضع أحمد (الشيوعى) كما فى الرواية أنه اعتنق الماركسية «منظرة»، مباهاة ، تماما كما كان على طه فى « القاهرة الجديدة » ، فإذا كان الفقير الضائع يعتنق الشيوعية لأنها الوسيلة الأقرب لاكتساب الشعور بالأهمية، وردّ الاعتبار فى مجتمع الطبقات والاقدار المتوارثة، فإن « أبناء العائلات » يعتبرن أنفسهم منفصلين ، وأصحاب منّة ، إذا ما ردوا دعاوى مذهب لا يضيف إليهم ، بل يسلب من مكتسباتهم. هكذا كان على طه ، ومن بعده أحمد شوكت (السكرية) الذى لم يشعر بالتناقض

حين تعلق بحب فتاة تعلوه فى سلم المجتمع ، وتسكن حى المعادى ، وليس حارة بيت القاضى ، فلما زجرته ، وسخرت من تطلعه ، فرر الهبوط، بعد أن يئس من إمكان الصعود ، وتزوج بنت أحد العمّال، وراح يباهى بهذا فى كل موقع ، لكنه ظل زواجا عقيما ، لم يثمر طفلا ، ولم يصنع أسرة .

الأمر مع عبد المنعم (الإخوانى) يختلف ، فقد أصرّ على الزواج وهو طالب ، حتى لا يقع فى الخطيئة . وتزوج بنت عمه ، فلما توفيت تزوج بنت خاله من زوجة لها ماض ، غير أنها «تابت» والتوبة تجب ما قبلها ، وقد أثمر هذا الزواج بيتا ، وأسرة !!

فكيف نظر بعض النقاد للأخوين ، وماذا استنتجوا من علاقتهما ؟

إن الدلالة المباشرة ، أنهما أخوان ، من بيت واحد ، نشأ تحت ظروف واحدة ، هدفهما التغيير ، واحتمالات المستقبل ، ومؤشرات الواقع هى التى تقوى هذا الاحتمال ، أو ذاك ، ومع ما لطواعية الحركة من دلالة ، ومع ما للانجاب من رمزية، فإن ناقدا يرى أن أحمد ، وليس عبد المنعم، هو المقصود

الأساسى، وأن عبد المنعم ، ليس أكثر من الخط الأسود الذى يستعان به على إبراز الخط الأبيض ، بل إن « كمال » - الذى لهجت أقلام النقاد بأنه مستمد من شخص نجيب محفوظ مباشرة - هو عند هذا الناقد مجرد خطوة نحو « أحمد » ابن أخته ، وهكذا يُساق التخطيط الهيكلى لثلاثية نجيب محفوظ، لا لتصوّر حركة المجتمع المصرى طوال ربع قرن ، وما تنطوى عليه من إمكانات التوجّه مستقبلا ما بين اليسار، والإخوان، والليبرالية ممثلة فى الوفد ، وإنما لتخطو صراعات هذا المجتمع فى حركة تصاعدية ، تنتهى بتسلّم اليسار الماركسى زمام الأمور، فهو المستقبل ، وهو الحتمية التاريخية ، التى لا محيد عن بلوغها !!

بمهارة التأويل، والتلاعب بالعبارات ، والتوسّع المسرف فى الاستنتاج فى جانب ، وإطلاق قذائف التشويه الاستهانه على الجانب الآخر ، المقابل ، يصل الناقد برواية نجيب محفوظ إلى تحقيق غايته ، فإذا جاء قارئ برئ القصد وقرأ هذا التفسير ، انتهى إلى الحكم على الرواية بأنها مجرد منفستو شيوعى يرسم طريق الحركة ويجند الأنصار للمستقبل !!

ومثل هذا كثير ، فأحمد عاكف (خان الخليلى) الكهل المسكين قليل الحيلة ، ضحية والده وظروفه الخاصة ، ومرحلة الحرب وأزماتها ، يسميه «المنتمى اليمينى» ويصفه بأنه متعاطف مع اليمين ؟! فأى يمين يمثله هذا البائس اليائس الذى لا يزال يستمد ثقافته من « أدب الكاتب » و « البيان والتبيين » إلخ ، وتشطح به أحلام تحويل النحاس إلى ذهب ؟!

وإذ يصحّ وصف عبد المنعم شوكت بأنه يمينى (إخوانى) على ما جرى عليه عرف الكتابات السياسية الاجتماعيه العامة، فهل وصف الأنتماء إلى اليمين بأنه يعتبر مسندا مريحا للكسل العقلى ، قول صحيح؟ وهل الصراع الاجتماعى عند اليسارى يأخذ - بالضرورة - صورة الصراع بين الدين والواقع ؟! وأليس من يقرأ هذا الكلام المعلّق على رواية لنجيب محفوظ ، إذا أخذه موضع التسليم والدقة ، معه المبرر للاعتقاد بأن الكاتب (نجيب محفوظ نفسه) ضد الكسل العقلى وكل ما يمثله هذا اليمين، وأنه يؤثر اليسار الذى يصارع الدين باسم الواقع ؟!

وهنا نأتى بمثال آخر، وأخير ، لننتقل عن هذه الصفحة المؤلمة ، التى تؤكد - بأكثر من دليل - أن الصورة المحرّفة لأدب

نجيب محفوظ لم ترسم ملامحها من رواياته وقصصه ، بل من تأويلات بعض النقاد لهذه الروايات والقصص، وإذا كنا ـ الآن ـ نلوم من يتخطى صيغة العمل الأدبى ليجعلها دليلا على نجيب نفسه ، فإن نقاد اليسار بدؤوا ذلك أيضا، فمعروف أن الثلاثية أشارت إلى لقاء «عدلى كريم » بكمال ، وفسر عدلى كريم بأنه سلامة موسى ، الذى لقيه نجيب محفوظ، فهذا اللقاء ـ فى الرواية ـ مؤشر ليسارية كمال، وفى الواقع تأكيد ليسارية محفوظ !! ، ولنا أن نعجب كيف حُمِّل هذا اللقاء فوق طاقته ، ومن منا لم يلاق من كبراء زمانه ، وقد لقيت فى طفولتى الشيخ حسن البنا فى المنصورة وصافحته، ولقيت هيكل باشا ، ولقيت العقاد فى ندوته الأسبوعية إلخ ، ولم اعتنق فكر أى واحد من هؤلاء ، وإن حملت أطيب الذكريات لكل منهم (رحمهم الله جميعًا) وفى إطار الرواية المعنية سجّل نجيب محفوظ دستور جماعة الإخوان المسلمين، كاملا تقريبا ، وأحاديث المرشد العام ، ولقاء عبد المنعم بالأستاذ المنوفى رئيس الشبكة، ولكن هذا لم يجعل من نجيب محفوظ متعاطفا مع اليمين، كما جعلته الإشارة إلى اللقاء بين كمال وعدلى كريم، متعاطفا مع اليسار!!

على أن الأكثر أمانة ودقة فى القراءة النقدية أن يقال إن ذكر هذه الأحداث ذات المرتكزات الواقعية المباشرة لا تدل على توجّه خاص لدى نجيب محفوظ ، بقدر ما تدل على دقته فى رسم ملامح مجتمعه ، ورصد اتجاهاته ، بموضوعية وشمول .

نجيب لا يتصور مجتمعا بلا دين :

هذه قضية دقيقة جدًا ، وتتراءى لى الآن ، غريبة ومثيرة، والحكم فيها يحتاج إلى قراءة واسعة فى فن الرواية العربية المعاصرة . ونبدأ من نجيب محفوظ لنجد الجوّ الروحى، والسلوك الدينى ، والشخصية الإسلامية ، ماثلين - تقريبًا - فى جميع رواياته . وهذا يرتكز على أن نجيب محفوظ كاتب تحليلى ، شامل الرؤية للمجتمع، حين يأخذ منه «عيّنة» ، عميق الرؤية للوجود ، حين يجعل الحضارة الإنسانية - على امتدادها - موضع تأمل . إنه لا يتصور مجتمعًا - أى مجتمع ، بغير دين ، كما لا يجرّد صراع الوجود فى سعيه نحو الكمال من التطلع إلى المثل الأعلى، والقوة المطلقة ماثلين فى الخالق سبحانه. ليس نجيب محفوظ أول قاص ينزع إلى تصوير حياتنا الاجتماعية، ولكنه - يقينا ، بالاستقراء ، أول كاتب يفطن إلى

أهميـة الجانب الدينى فى حيـاة الجمـاعة . ـإننى أتذكر الآن عـشـرات الروايات لكتـاب شـرفـاء ، لم تنخـدش أخـلاقـهم ولا عقـائدهم ، ولم تثـر كتـاباتهم أى قلق من نـاحيـة الدين ، مـثل محمود تيمور، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وعبد الحميد جودة السحار (فى رواياته مثل : فى قافلة الزمان ـ الشارع الجديد ـ ذات النقاب) وأتساءل ـ دون أدنى اتهام أو رغبة فى إثارة نزعة المـحـاسـبـة التى لا نقـرها أصـلا: أين يقع الفكر الدينى، والشخصية الإسلامية فى صورهم الاجتماعية ، وموضوعات قـصصـهم التى حوّلوها إلى قـضايا عامـة ، تدل على بيئـتهم وزمانهم ؟!

إن نجيب محفوظ مختلف تماما فى تصويره للمجتمع، فى صـورته الشـاملة ، كـمـا فى تحليله بالعّينة. لهـذا نجـد الفكر الإسـلامى ، والمـفـاهيم الإسـلاميـة يتسلّلان إلى الروايات التى استمـدت موضـوعهـا من التـاريخ المـصرى القديم ، وأدبيـات العصور الفرعونية !! ليس فى هذا غرابة ، فكما أن الكاتب يفكر فى مصـر القديمة ، ويستخلص صورتها التاريخية ، الروحية، فإنه يعود إلى ثقافته الإسلامية ، وقيمة هو الروحية ، وبخاصة

أن نجيب محفوظ لم يلجأ إلى الموضوع القديم لأحياء الزمن التاريخي، وإنما للكشف عن طبيعة الزمن المستمر، وجذور الشخصية المصرية، وهى شخصية ذات مرتكزات روحية عقائدية عميقة... وثابتة.

إن رواية «عبث الأقدار» قد ظلمها عنوانها السخيف المفتعل، وقد اختار لها مؤلفها اسم « حكمة فرعون » ، فغيره سلامة موسى ، بما لا يدل مطلقا على مضمون الرواية ، ولا على محور من محاورها، فعبث الأقدار وارد فى التراجيديا الاغريقيه، حين كان للخير آلهته ، وللشر آلهة أخرى ، وكان الإنسان «ينازل » هذه الآلهة التى تتعسف فى معاملته وقد تستخدم وسائل خسيسة تستعين بها على إلحاق الهزيمة به. أما منذ عُبد الخالق الواحد سبحانه ، وعنت له الوجوه، وأقرت بربوبيته ، فقد تمت مصالحة الإنسان والقدر، الذى لا نسأل الله ردّه ، ولكن نسأله سبحانه اللطف فيه . وهذا ما تقرره الرواية ، وإن حملت اسما مناقضا لم يكن من وضع صاحبها.

ثم نتأمل الموضوع فنجده متأثرًا بقوة، بقصة موسى وفرعون كما جاءت فى القرآن الكريم، ونتأمل مفاهيم القدر فنجدها

إسلامية تماما ، وإن كان المتكلم بها فرعون . كما رأينا ، وسنرى ، يطلق الكاتب على حاشية فرعون صفة «الصحابة » ، أما قائد الجيش فإنه «حوارى من حواريّى فرعون » . هنا نجد المعجم الإسلامى يفرض نفسه حتى فى رسم ملامح المجتمع القديم . وإذا كان الأستاذ رجاء النقاش رأى بحق أن إصرار نجيب محفوظ على كتابة رواياته وقصصه جميعًا ، سرداً وحوارا ، باللغة العربية الفصحة ، دون ترخيص أو تراجع أو قبول حل وسط، يدل على عمق الشعور بلغة القرآن ، والحفاظ على أهم خصائص الشخصية العربية الإسلامية ، فإن حرص نجيب محفوظ على إيراد مثل هذه المصطلحات : الصحابة ، والحوارىّ، يتجاوز « اللغة» إلى «ضمير اللغة » إذ أن هذه الكلمات هى لغة ، ودين ، فى نفس الوقت . فإذا تكلم « فرعون » فإنه يضع « القدر » فى حدود التصوّر الإسلامى ، وليس اعتقاد زمانه. إن سبق علم الله بالأشياء لا يتخذ تعلة للتعطيل، أو إلغاء المسؤولية . يقول فرعون ردًا على من ظن أن سبق القدر يعصى الإنسان من التدبير : « لو كان القدر كما تقولون لسخف معنى الخلق ، واندثرت حكمة الحياة، وهانت كرامة الإنسان ، وساوى

الاجتهاد الاقتداء ، والعمل الكسل، واليقظة النوم، والقوة الضعف ، والثورة الحتوع» هذه دعوة متجددة للعودة إلى الرواية ذاتها لنكتشف ماذا تعنى الجندية، وما أهداف الحرب، وما القيمة الروحية للزواج، لنجد المفاهيم الإسلامية منتشرة، وإن كان الإطار « الزمنى » للرواية قديما يسبق الإسلام بألفى عام، ولا غرابة فى هذا ، فالكاتب ابن ثقافته، وابن بيئته، ومنجذب بالضرورة إلى مثله وقيمة الراسخة، التى ستجد فرصتها الرائعة فى اختيار قطاع من القاهرة المعاصرة ، لابد أنه كان ينبع فى وجدانه من منظور تراثى دينى ، لأن الملمح الدينى أهم ملامح هذا القطاع المختار .

القاهرة : تاريخ حاضر .. ودين حافظ :

حين أنهى نجيب محفوظ صفحة مصر القديمة ، واتجه إلى مصر الحديثة ، اختار الشريحة التى تجمع بين التاريخ والحضور ، فالقاهرة تاريخ حىّ فى خان الخليلى ، وبيت القاضى ، وبين القصرين، إلخ . ويمكن أن يقال فى تبرير هذا الإيثار للقاهرة القديمة أنها «موطن» الكاتب الذى عاش طفولته فى حىّ « الجمّالية » ، فالخبرة المباشرة متوفرة . وهذا ممكن

بالطبع ، ولكنه لا يصلح مقنعا لهذا « الإصرار » الذى لا يمكن أن يرتكز على توفّر الخبرة وحدها ، لأن الخبرة تتجدّد ، وتختلف ، وحتى الحكم على الخبرة القديمة يتغير مع اختلاف الزمان ، وتنافى التجارب ، وتنوع الثقافة . كما أن نجيب محفوظ لم يكن يصوّر هذه المواقع التاريخية فى واقعها المشاهد، وإنما تكررت صورها عبر « ثوابت » جغرافية ، وأخلاقية ، وشخصيات ، وأهداف ، وكأنه يتخذ من الحارة مجرد « فانوس سحرى » يعرض عليه بعض شرائحه التى يصور فيها طبائع البشر وأخلاق الناس ومسالك الصراع وأهدافه عبر العصور، وليس فى هذه الحارة دون غيرها من الحارات .

من الطبيعى وهو يجعل من « الحارة » أو «الزقاق » أو «المربع» قطعة يختزل فيها المجتمع ، أو العصر ، أو الإنسان ، أن تكون خيوط النسيج ممتدة، لم ينقطع منها خيط، أن تكون ألوان اللوحة ناصعة لم يبهت فيها لون، أن يكون تمثيل الحياة (الاجتماعية - الإنسانية) كاملا ، يدل على مطابقة الأصل .

فأين يقع « الدين » فى هذا النسيج ؟ فى تلك اللوحة ؟ فى

عناصر التمثيل ؟

إن تتبع هذا الجانب فى روايات نجيب محفوظ يكشف كيف أن وعيه الروحى وبصره المستشف، وصدقه فى وانتقاء المعنية لم يأخذ مطلقا سبيل إغفال العنصر الدينى أو التحامل عليه أو فرضه - بطريقة فجة مباشرة - على شرائح المجتمع المنتقاة ، وإنما أخذ هذا العنصر مكانا خفيا ، قويا ، فى ضمير الفرد، وفى تشكيل أخلاق الجماعة على السواء. وإذا كنا لا نميل إلى فرض الاحتمالات الجدلية ، فإننا نستعين بهذا الافتراض لمرة واحدة، لو أن نجيب محفوظ كتب قصصا اجتماعية وعاطفية تسير على نسق أولئك الأدباء الذين أشرنا إليهم، هل كان موقفه هذا بما فيه من صمت سلبى، أو إشارات عابرة يلفت انتباه أحد؟! أو يسبب لنفسه من المتاعب قدرا ضئيلا مما جناه بالفعل نتيجة لاهتمامه وصدقه فى طرح ما يؤمن به ؟ على أنه لم يكن يستطيع أن يفرض قضايا الدين ، والشخصيات الإسلامية، إلاّ بمقدار ما لها من وجود فى المجتمع ، لأن اديبنا الكبير لا يكتب للدعاية (مع أو ضد) وهو أيضًا لا يكتب أدبا دينيا هدفه الوعظ والتوجيه السلوكى والأخلاقى ، وإنما يكتب أدبا إسلاميا يصدر

عن رؤية كونية وبصيرة أخلاقية. فى « القاهرة الجديدة » تجسّدت مناهج السلوك فى أربعة من الشباب ، (أصدقاء / متناقضين) لكن الشاب المنتمى إلى الإخوان المسلمين كان المتفوّق الوحيد دراسيًا، والطريف أنه كان متخصصا فى الفلسفة ، كما كان الوحيد الذى فتح لنفسه - بتفوقه - نافذة المعرفة الأوربية .

وفى « زقاق المدق » انتشرت نماذج الانحراف والشذوذ ، تعبيرا عن مجتمع مأزوم . فى عمق الزقاق كان يقيم الشيخ رضوان الحسينى ، النظرة المتعجلة تنكر وجود هذا « الشيخ » بين نماذج العاهات النفسية والجسدية ، لكنه « زرُع » فى موقعه ليؤكد وجود الضمير ، ويقدم الأمل ، والمثل ، لكل المهزومين أمام صراع الحياة ، والطمع فى مسراتها الزائفة . سنتوقف - فى حديث قادم - عند ختام هذه الرواية، وما تعنيه رحلة الشيخ إلى مكة ليؤدى فريضة الحج ، أما هنا فنكشف عن : كيف يكون رجل الله .. للناس ، كل الناس ، بما فيهم الخطُاة .. والقسُاة !!

هذا مشهد حوارى طرفاه السيد رضوان الحسينى ، العالم الأزهرى ، والسيد سليم علوان، صاحب الوكالة فى مدخل

الزقاق، الذى أصيب بمرض مفاجئ، أفقده حيويته وقضى على طموح رغباته، وقد ذهب الحسينى إليه زائرًا مواسيًا ..

كيف رسم قلم نجيب محفوظ هذا المشهد؟

«قال السيد سليم علوان بتأثر شديد : نجوتُ بأعجوبة !! قال السيد رضوان بصوت عميق هادئ : الحمد لله رب العالمين، نجوت بأعجوبة ، وتعيش بأعجوبة ، كلنا - لو تعلم - نعيش بأعجوبة . إن استمرار حياة المرء ثانية واحدة من الزمان يحتاج لمعجزة ضخمة من القدرة الإلهية، وما بالك بأعمار الناس جميعا، وحيوات الكائنات جمعياً !! فلنشكر الله بكرة وأصيلا ، آناء الليل وأطراف النهار، وما أتفه شكرنا حيال هذه النعم الربانية .

واصغى إليه فى جمود ، ثم تمتم قائلا بضجر : المرض شر قبيح .

فابتسم السيد رضوان وقال : ربما كان كذلك فى ذاته ، ولكنه من ناحية أخرى امتحان إلهى، وهو من هذه الناحية خير.

ولم يرتح الرجل لهذه الفلسفة ، وحنق بغتة على قائلها، وقال بلغة وشت بتذمره : ماذا فعلت حتى ينزل بى هذا العقاب؟ ألا

ترى أنني فقدت صحتي إلى الأبد ؟

فعبث السيد بلحيته الجميلة ، وقال بشيء من المعاتبة : أين يقع علمنا الضحل من هذه الحكمة الباهرة ؟! حقا إنك رجل طيب ، بار، كريم ، قوّام على الفرائض ، ولكنّ الله امتحن عبده أيوب وهو نبي ، فلا تأس ولا تحزن ، وأبشر بالإيمان خيراً .

ولكن الرجل زاد إنفعاله ، وقال بحدّة : أرأيت إلى المعلّم كرشة ، كيف يحتفظ بصحة البغال ؟

- إنك بمرضك خير منه بصحته وعافيته.

وغلبه الغضب ، فرمق محدثه بنظره ملتهبة ، وقال : إنك تحدّث في سكينة وطمأنينة ، وتغط في ورع وتقوى ، ولكنك لم تذق بعض ماذقت ، ولم تخسر شيئا مما خسرت !!.

وتطامن رأس السيد حتى ختم الرجل خطابه، ثم رفع رأسه وعلى شفتيه ابتسامته الحلوة، وحدجه بنظرة عميقة من عينيه الصافيتين، وسرعان ما استكان غضبه وفتر انفعاله ، وكأنه يذكر لأول مرة أنه يخاطب أكبر مصاب من عباد الله (الإشارة هنا إلى أن السيد الحسيني كان يفقد أولاده واحدا وراء الآخر وهم أطفال) وطرفت عيناه، وتورّد وجهه الشاحب قليلا، ثم قال

بصوت ضعيف : اعذرنى يا أخى ، إنّى تعب مرهق. فقال السيد ، ولم تفارق الإبتسامة شفتيه : لا عليك من هذا ، قوّاك الله وسلّمك. اذكر الله كثيرا فبذكر الله تطمئن القلوب ، ولا تدع الأسى يغلب عليك إيمانك أبدا، فالسعادة الحقة ترتدّ عنا على قدر ما نرتدّ عن إيماننا ».

هل يحتاج هذا الموقف إلى ناقد، أو فقيه ، لكى نكتشف دلالته ، ومراميه ؟!

على أن التزام الصدق مع طبائع البشر ، ومع الحياة الواقعية فى مثل هذا الحىّ الشعبى « زقاق المدق » فى تلك المرحلة ، وتأكيد المعنى الذى هدفت إليه الرواية ، وهو إظهار آفات الحرب، وآثارها المدمرة على الطبقة الشعبية ، كل هذا ما كان يسمح أن تكون جميع شخصيات الزقاق طيبة ، مؤمنة ، مسالمة ، قادرة على تجاوز المواقف الصعبة بنفس سليمة ، مثل السيد رضوان الحسينى، فهذا يحوّل الرواية إلى موعظة ، من جانب ، ويضعف تأثيرها والاقتناع بهدفها من جانب آخر. وهكذا تفرض مطالب التشكيل الفنى ضروراتها لنحصل على رواية حية ، مؤرقة ، كالشفة عن غرائز الإنسان ، فى ضعفه، فى

تسـاميـه . إن الشـيخ رضوان الحسـينى مـثل « الخـميـرة» فى العـمل الفنـى ، قليلهـا يضـيف الكثيـر ، ويحـقق الرؤيه ، ويـعطى مؤشـراً مـهمـا للإتجـاه ، لكن الإغراق فيـهـا يفسد « الصنعة » ويطمس الهدف .

الفصل الثالث

سى السيد ... وتحولاته
قراءة فى أخلاق الأدب ... والأديب

– السيد أحمد عبد الجواد ، هو بداية « الثلاثية » ومؤسس «سلسالها» الموزع ما بين قصر الشوق ، والسكرية . وهو « سى السيد » ـ على لسان زوجته أمينة ، التى لا تجرؤ على نطق اسمه ، لكن ، ليس بالخوف وحده تحتفظ له بحق السيادة، وإنما بالإجلال والإكبار لما تعنيه الكلمة (اللقب) من الانتماء لآل بيت الرسول ، فقد كانت تداعب ولدها الطفل كمال، باللقب ذاته ، فلا تناديه إلا بـ «سى كمال » أو «سيدى كمال » لتغرس فى وجدانه نقاء أصوله ، وشموخ أعراقه ، وما يتطلب هذا من ضرورة الحفاظ على القيم والأخلاق التى تليق بالانتساب إلى الحسين ، وإلى جدّه صلى الله عليه وسلم.

– حين انتقل سى السيد إلى السينما ، وأدّاه يحيى شاهين ، باقتناع ، وقدرة فائقة على الحلول فى الشخصية ، كما رسمها سيناريو الفيلم وحددها حواره ، انتشر النموذج فى أحاديثنا العامة ، وبين كتّاب المقالات الخفيفة على أنه مثل للتعسف فى النظر إلى المرأة ، حتى لو كانت زوجته ، ووضعها فى مرتبة دونية ، حتى لو أنجبت له البنين والبنات ، وحرمانها من أى حق، إلاّ أن يتفضّل به !! أما على الشاشة فقد تحولت « بين القصرين » إلى مشاهد متعاقبة من السهر فى بيوت « العوالم»

وما يتخللها من الرقص «والقفشات »، وبهذا تحول السيد أحمد عبد الجواد ، بالسينما ، وبخفة الظل المصرية إلى إنسان بلا قضية ، بلا معاناة ، بلا فكر ، تنحصر دنياه فى المرأة ، بل فى مستوى معيّن من النساء ، وما يستدعى هذا المستوى من أساليب التعامل ، والترفيه ، والتعبير.. وليس هذا صحيحا، ولا تدل عليه الرواية إذا ما تأملنا خيوط نسيجها بدقة ، وقابلنا بين شخصياتها فى مجموعها، وحللنا أفكار هذه الشخصيات ، وسلوكياتها ، بل إن هذا التصوّر لسى السيد ليس صحيحا ، حتى لو حصرنا التأمل والتحليل فى شخصه وحده.

النية ..والفعل:

هنا أتذكر حديثا مأثورا يسعى إليه الوعاظ عادة ، فى شكل نادرة قصصية ، وهى أن ناسكا ظل يعبد الله زمنا طويلا ، وأن فاسقا كان يعصى الله بأفعاله مثل ذلك الزمان. فقال الناسك: لو أننى جربت لذائذ الدنيا وقتا ثم عدت إلى نسكى، وقال الفاسق: لو أننى تبت عن إثمى، فسعى كل منهما إلى ما تاقت نفسه إليه، وقبل أن يدخل أىٌ منها فيما عقد عليه النية، أدركه الموت . فمات الناسك فاسقا، ومات الفاسق طائعا، بحسب النية. وكما يدل ظاهر الموعظة على أن «الأعمال بخواتيمها » و «أن الأعمال

بالنيات» وأنه «لا أمان لمكر الله» ، فإنها تدل ـ فى عمقها ـ على تعقُّد النفس الإنسانية ، وتمردها على المنطق، واستعدادها للتحوّل إلى النقيض إذا ما عصفت بها رياح الرغبة ، أو أحلام الطموح !!

وقبل أن نعود إلى السيد أحمد عبد الجواد ، نستجلى واقع النية ، وتحولات الفعل ، كما رسمه قلم نجيب محفوظ ، وليس كما ظهر على الشاشة مسطحا ، وأيضًا: ليس كما نقتطع بعض عباراته وأوصافه من سياقها ، ونتعجل فنظن أننا أمسكنا بجوهر الشخصية ، وأنه لا شىء وراء ذلك يستحق . نقول إن البناء الهيكلى للثلاثية قام على أساس أنها رواية «حقبة» ، بمعنى أنها ترصد ملامح مرحلة زمنية محددة ، وإذاً ، فليس عبثا أن نعرف منذ الفصل الأول أن السلطان حسين كامل توفى ، وأن ولده الأمير أحمد فؤاد انتقل « اليوم » من قصر البستان إلى قصر عابدين ، ليصبح منذ اليوم سلطانا ، ومع هذا كانت الآمال الوطنية متعلقة بعودة الخديو عباس حلمى من المنفى !!

إن كاتب هذا النوع من الروايات (رواية الحقبة) لا يرسم الملامح النفسية والفكرية والسلوكية لشخصياته ، محصورة فى هذه الشخصيات ، أو خاضعة لطبائعها أو ظروفها الخاصة، إنه



يتجاوز بها هذا المستوى الخاص أو الشخصى ، لتدل على طبائع الحقبة ، وظروف المرحلة، وبذلك يتحقق التلاؤم بين « الصورة » و «الإطار »، أو الأشخاص والمرحلة ، ويتبادلان تقوية الإحساس بالألوان المميزة، والطبيعة الخاصة لتلك الحقبة التى اقتطعها الكاتب من سياق الزمن المستمر. وليس من شك فى أن الكاتب من مستوى قامة نجيب محفوظ ، العملاقة، حتى وهو يكتب رواية المرحلة ، أو الحقبة ، لا يرضى بأن يقف عند القشرة الخارجية للشخصية ، فيصوّر الجوانب أو الأفعال التى تعانى التغيرّ، وتتعرض لضغوط الفترة ، إنه يصوّر «الإنسان» أولا، وهذا يتطلب أن يغوص فى أعماق النفس البشرية ، ليصل إلى «البؤرة» المستقرة فى موقعها المكين ، حيث تلتقى فى النفس الواحدة كل الأضداد ، وتتصالح التناقضات ، وتجتمع أسرار التجربة الضاربة فى الزمان الماضى إلى مدى المجهول ، ليرينا بمقدرته الفذة على الغوص كيف « تتحايل » تلك النفس ، وتقفز حواجز « الممنوع » وقد وضعت على وجهها قناع المرحلة ، فأصبحت - اجتماعيا - مقبولة ، أو أقرب إلى القبول !!

وهنا يمكن لنا أن نقول إن « السيد » و «الحقبة » اجتمعا،

وتوافقا على وجود نوع من محاولة التوفيق بين النية والفعل ، فى كافة الاتجاهات ، ولكن المحاولة انتهت إلى تلفيق لا يسهل قبوله، ولم يسفع لهذا التلفيق ما وراءه من النية الحسنة.

لنتذكر أن السيد أحمد عبد الجواد كان قد تخطى الأربعين حين بدأت أحداث الرواية ، عام ١٩١٨، أى أنه من مواليد الربع الأخير من القرن الماضى ، وهو الربع الذى شهد ثمرات عصر إسماعيل ، ومرارة الاحتلال ، شهد النقيضين فى زمن واحد ، وأنه فى تلك الفترة نشط الاتجاه نحو الأخذ بالحضارة الغربية ، بكل ما نهضت عليه من علم وأخلاق ، وكذلك نشط الاتجاه النقيض ، الذى يرى رفض أوربا جملة وتفصيلا ، بدعوى أن ما ضينا الخاص - العربى الإسلامى - يستطيع إذا عدنا إليه ، أن يقدم لنا أساسا قويما للتقدم الذى يناسبنا ، ولا يجعل منا مجرد تابعين لحضارة أخرى . وكما هو مألوف، ومعروف ، فقد تولّد عن هذين القطبين المتباغضين ، المتباعدين ، صنيعة وسط، حاولت أن توفق بينهما، وإن كثيرا من زعماء الإصلاح فى مصر، والوطن العربى ، كانوا من أصحاب هذا الحلّ التوفيقى (وبصرف النظر عن العثرات والتحريفات التى اعترضت طريق الموفقين، حتى انتقلت المحاولة من التوفيق إلى

التلفيق) أما تجسيد هذا الحل فى الرواية الذى يختزل ملامح الحقبة ، فهو سى السيد ، كما بدا فى « بين القصرين » بصفة خاصة ، أما مصير المحاولة فيحمله تطور الثلاثية وختام السيد فيها ، وما خلّف من أبناء وأحفاد، وبصفة خاصة الأحفاد الثلاثة : الوفدى، والإخوانى ، والماركسى.

سى السيد : الظاهر ..والباطن :

بألوان باهرة ، ودقة نادرة ، يغوص قلم نجيب محفوظ إلى عمق « الفطرة » فى قلب السيد أحمد عبد الجواد ، وصراع هذه الفطرة مع طيبات الحياة ، وإغراء الصحة والمال والجمال والسطوة، وإسعاف «المنطق الخاص » الذى يحاول التوفيق ، أو التلفيق ، لايهم ، فالمستوى الذهنى للسيد لا يقف طويلا ليتأمل الفروق ، ويكتشف التناقضات . يقول عنه : « كان إيمانه عميقا . أجل كان إيمانا موروثا لا دخل للاجتهاد فيه ، بيد أن رقة مشاعره ولطافة وجدانه ، وإخلاصه ، أضفت عليه إحساسا رهيفا ساميا ، نأى به عن أن يكون تقليدا أعمى ، أو طقوسا مبعثها الرغبة أو الرهبة فحسب ، وبالجملة كان أبرز ما يتميز به إيمانه بالحب الخصب النقى ، بهذا الإيمان الخصب النقى أقبل يؤدى فرائض الله جميعا من صلاة وصيام وزكاة فى حب ويسر

وسرور» وهو يقول فى ختام حواره مع الشيخ متولى عبد الصمد: «لشدّ ما أحرص على طاعة الله ومحبته » وإذ يعود من سهرته مع أصدقائه وفى البدن بقية من نشوة الشراب ، وعلى اللسان أثر من حلاوة المداعبات و« القفشات » ، فإنه إذا أهلّ الصباح وضع « فاصلا » بين الحالين بالاغتسال ثم: « جاء بسجادة الصلاة ، وكانت مطوية على مسند الكنبة ، فبسطها ، وأدّى فريضة الصبح، صلى بوجه خاشع، وهو غير الوجه البسّام المشرق الذى يلقى به أصحابه ، وغير الوجه الصارم الذى يواجه به آل بيته ، هذا وجه خافض الجناح تفطر التقوى والحب والرجاء من قسماته المتراخية التى ألانها التزلف والتودّد والاستغفار ، لم يكن يصلى صلاة آلية قوامها التلاوة والقيام والسجود ، ولكن صلاة عاطفة وشعور وإحساس، يؤديها بنفس الحماس الذى ينقضه على ألوان الحياة التى يتقلب فيها جميعا : كما يعمل فيتفانى فى عمله ، ويصادق فيفرط فى مودته ، ويعشق فيذوب فى عشقه، ويسكر فيغرق فى سكره ، مخلصا صادقا فى كل حال، هكذا كانت الفريضة حجة روحية يطوف فيها برحاب المولى ، حتى إذا انفتل من صلاته تربعّ وبسط راحتيه وراح يدعو الله أن يكلأه برعايته ، ويغفر له ويبارك فى

ذريته وتجارته ».

كيف فسر نجيب محفوظ هذه الشخصية الطريفة النادرة؟ إننا يمكن أن نلمح فيها أثر من الفلسفة الوجودية ، إشباع اللحظة، الأنا وحدية ، الحفاوة بكل شعور إنسانى ، منازلة التجربة وتفضيلها على التفكير فيها ، إن السيد أحمد عبد الجواد ، فى تناقضاته الإنسانية ، يبدو أحيانا صيغة مصرية من زوربا اليونانى ، ابتدعها قلم نجيب محفوظ قبل أن يعرف كازنتزاكس بالسينما أو بالترجمة عن اليونانية ، أما وقد حرص «زوربا المصرى» على انتمائه العرقى إلى الحسين والدوحة النبوية الشريفة ، وعلى انتمائه الدينى فى الحرص على أركان الإسلام ، وعلى حق التأديب الصارم ، من منطلق دينى ، لأولاده ، فيقودهم بنفسه ، يتقدمهم لأداء صلاة الجمعة بمسجد جدهم الحسين، ويسارع بتزويج من يضعف أمام الانحراف، ويثور ثورة عارمة إذا استنتج أن عينا غريبة اطلعت على إحدى بناته ، بل يستنكف أن يقوم طبيب بتوليد ابنته .. كيف فسر نجيب محفوظ نقطة «التوفيق » - وقد نصّ على هذه الكلمة - بين هذا المنحى المعلن فى سلوكيات السيد، والمنحى النقيض - المعلن ليلا - لا يأخذ مظهر النبوة ، أو الإنحراف المؤقت ، إنه وجه آخر

ملازم للأول ، بل لعله من أسباب تدعيمه وإذكائه ؟

يقول نجيب محفوظ كاشفاً عن بؤرة الوفاق بين النقيضين السلوكيين : « أكان شخصين منفصلين فى شخصية واحدة ؟ أم كان فى اعتقاده فى السماحة الإلهية بحيث لا يصدق أنها تحرّم هاتيك المسرات حقا، وحتى فى حال تحريمها فهى حريّة بأن تعفو عن المذنبين ما لم يؤذوا أحداً ؟!»

لا لم يكن السيد أحمد عبد الجواد شخصين منفصلين ، كما يحدث فى حالة المرض النفسى، لقد كان شديد الإحساس ، متوقدّ الشعور بكل ما يفعل ، كان لا يعود إلى بيته من مجلس الشراب حتى تذهب سورة السكر أو تكاد، ويتمكن من السيطرة على فكره وحركته ، لتبقى له صورته الجليلة المهابة فى بيته ، وكان يغذى طاقاته فى البيت لتستجيب حواسه لمطالب السهر والعبث، وإذاً فنحن أمام شخص واحد ، يمتلك تصوره الخاص للإله سبحانه ، وهو أنه غفور رحيم ، يقول فى ختام حواره : «الله غفور رحيم يا شيخ عبد الصمد ، إنى لا أتصوره عزّ وجلّ غاضبا أو متجهما أبدا، حتى انتقامه رحمة خافية ، وإنى أقدم بين يديه الحب والطاعة والبرّ، والحسنة بعشر أمثالها » وإذا يردّ الشيخ عبد الصمد معقبا : «أما فى حساب الحسنات فأنت

رابح» فإنه يكشف عن أساس من أسس التصوّر الإسلامى لأسلوب المقاصة بين الحسنات والسيئات ، فى الآخرة ، وعن مصدر من مصادر «الترخص» - المبالغ فيه أو الخاطئ لدى السيد أحمد عبد الجواد ، ولهذا بادر بالاستغفار والإلحاف فيه بمجرد انصراف الشيخ عبد الصمد. على أن « سى السيد » وهو خلاصة عصر سيادة الذكر على الأنثى ، وأخر الحواجز أمام الأنثى ابد اعتبارها واستعادة استقلالها بخروج أول مظاهرة نسائية فى ثورة ١٩١٩ ، أى بعد ابتداء أحداث الرواية بعام واحد تقريبا ، سى السيد يكشف عن اقتناع ذكورى حقيقى ، بقدر ما هو طريف وغريب ، وهو أن الشرف » ملك الرجل ، ولهذا فإنه يمارس نشاطه الليلى فى حدود لا يتجاوزها ، على أن نجيب محفوظ لم يترك هذا « الظن » يذهب بلا تصحيح ، لقد تولى الشيخ عبد الصمد كبح جماح التفريط ، تحت وهم الفهم الخاص ، والتسامح المريب :

« - ما تقول ، وأنت المؤمن الورع ، فى ولعك بالنساء ؟

كان السيد معتادا لصراحته ، فلم ينزعج لانقضاضه ، وضحك ضحكة مقتضبة ، ثم قال:

- ما علىّ من ذاك، ألا يحدّث رسول الله ، صلى الله عليه

وسلم ، عن حبّه للطيب والنساء؟

فقطب الشيخ ومطّ بوزه محتجا على منطق السيد الذى لم يعجبه وقال :

– الحلال غير الحرام يا بن عبد الجواد ، والزواج غير الجرى وراء الفاجرات .

فمدّ السد بصره بلا شىء ، وقال بلهجة جدية :

– ما ارتضت نفسى يوما أن تعتدى على عرض أو كرامة قط ، والحمد لله على ذلك .

فضرب الشيخ ركبتيه بيديه ، وقال بغرابة واستنكار :

– عذر ضعيف لا ينتحله إلا ضعيف ، والفسق لعنة ولو يكن بفاجرة.. .

هكذا وضع الشيخ عبد الصمد النقط فوق الحروف ـ كما نقول ، وانهى الموقف بلا تعقيب من السيد، الذى لم يتراجع عن سلوكه ، مستمرئا هذا المسلك الذرائعى (البرجماتى) الذى يطوّع التوفيق لخدمة غاياته لا يقلقه أن يستحيل إلى تلفيق ، غير أن « الزمن » كفيل بتصحيح المحاولة وإعادة الأمر إلى حدوده.

وقبل أن نغادر السيد إلى بعض الصور المعدّلة من موقفه واعتقاده لا يفوتنا أن نلتقط من زحام لحظاته المفعمة بالحيوية والصدق وقوة الحضور ، تلك اللحظة التى جلس فيها يستمع إلى خطيب الجمعة قبيل الصلاة ومن حوله أولاده الثلاثة . لقد أخذ الخطيب يدعو ، والمصلون يؤمنون على دعائه ، وهكذا كان السيد ، تنطلق من قلبه ولسانه مكينه امله فى استجابه الخالق سبحانه ، حتى إذا قال الخطيب «اللهم تب علينا» توقف لسان السيد عن «آمين» المطلوبة المرغوبة ، لقد خشى أن تكون أبواب السماء مفتوحة فى تلك اللحظة ، فتستجاب الدعوة (. وينتهى امره إلى توبه عاجله قبل ان يشبع محاجله قبل ان يشبع غباته كما يشتهى فأى تناقض انسانى رائع ، فى الايمان بالدعاء ، ومستجيب) الدعاء وبالرغبة فى القرب من بابه المشرع للتائبين ، وأى تعلق مستميت بالدنيا ، وارضا بها كما يريدها هو ، مؤجلا تلك الصورة الأخرى إلى حين سيأتى لا مالة ، ولن يكون له - وقتذاك - الخيار !!.

تحولات أخرى:

إن كمال أحمد عبد الجواد أصدق استمرار لشخصية أبيه فى إطار الاحتفاظ بطبيعة « الحقبة » ثم التحفظ عليها ، بتعديل

التجربة من داخلها ، إنه لم يكن يحمل أنف أبيه فقط ، وإنما اعتزازه بالسيادة أيضا ، وحرصه على المظهر الأخلاقى ، حتى بعد أن تخلّى عن الأسس الدينية التى قام عليها هذا المظهر .
إن نسبة التلفيق فى سلوكيات كمال واعتقاده أقل تحديا ، وأضفى مظهرا مما كان عليه أبوه ، وهو إذا كان قد استدلّ بالعقل على أن رأس الحسين لم يدفن فى مصر ، وأنه « بالعقل » لا يجد بأسا فى إزالة مقهى تاريخى ، له فيه ذكريات ، بقصد تجديد الشارع وتوسيعه ، لا يلبث أن ينزعج من « قسوة العقل وجبروته»، ويقول « ما أبشع العقل » ، بعد أن يكون قد أقر بروعة العقل ، فالتوفيق هنا من داخل التجربة، فهذا العقل الذى يربطنى بالمشاهد ، الظاهر ، الخاضع للتجريب ، هو نفسه الذى يصلنى نار الانحصار ، والانحسار ، ولا يقوى على مقاومة الحنين إلى العواطف ... الغيب .. الإيمان .. فما أروع العقل ، وما أبشعه فى نفس الوقت . على أن « كمال» ظل عزبا ، لم يتزوج ، كالعقل بلا عاطفة ، هذا على الرغم من عاطفيته الذاتية السلوكية ، خارج نطاق الفكر وبهذا لم يكن تناقضه بين الاعتقاد الدينى والنازع السلوكى مثل أبيه ، وإنما كان بين فكره الخصب وحياته الشخصية الغاضبة . وقد إنقسم فى ولدى

أختـه ، وبهـذا انتقل التناقض السلوكى عند أبيه إلى تناقض فكرى عنده ، إلى تناقض سياسى عند ولدى أخته، وتأكد بهذا أن هذه الشخصيات جميعا كما تعبر عن نفسها ، ترتبط بطبيعة الحقبة ، وتنطوى على مؤشراتها ، وترتفع إلى مستوى النموذج الإنسانى لما تمارسه من وعى بذاتها ، وصراع مع تناقضاتها السلوكية (الجد) والفكرية (الابن) والسياسية (الحفيدان) ، ويتأكد هذا التناقض الفكرى لكمال ، حتى آخر الرواية ، ففى حين يعلن إلحاده وكأنما يتباهى به ، لا يبدو - فى أعماقه راضيا برفضه الكلى لماضيه ، بل على العكس، ينظر بحسرة إلى أيام الاستقرار الروحى، ويقرّ للدين بفضله حماية الإنسان من الانزلاق إلى الحيوانية وحماة الغرائز المطلقة من عقال الإرادة الواعية بضرورات الحياة الإنسانية الراقية ، وقد أزعجه ما إنتهى إليه حاله من استسلام لغرائز المطلق من عقال الإرادة الواعية بضرورات الحياة الإنسانية الراقية ،وقد أزعجه ما إنتهى إليه حاله من استسلام لغرائزه ، والسعى إلى إروائها ، وليس إعلانها والتسامى بها حين كان يحافظ على معتقداته الدينية ، وفرائضه العملية ، وقد اقترن هذا الحفاظ بقدرته على الحب الإنسانى الرفيع ، وكأنه يحقق المبدأ الصوفى القديم القائل بأن

النفوس القادرة على حمل المحبة البشرية ، هى ذاتها القادرة على الارتقاء إلى مستوى المحبة الإلهية. أما تلك القلوب الجافة الكارهة للناس - ولو بدعوى انحرافهم أو ترديهم - فما أبعد تلك القلوب الحجرية عن الإحساس بالله سبحانه !! هكذا يقول كمال عن نفسه ، لقد كان يناضل الغريزة بالعقيدة (الفتاة التى أحبها فى مرحلة المراهقة ، وغدرت به وكانت من أسباب تحوّله) وبالدين ، أما الآن فقد خلا للغريزة الجوّ !! إن هذه الصياغة تحمل من مشاعر الحسرة والتألم الكثير جدا . بل إن « كمال » يذكر فى موطن آخر أنه حين يحاور صديقه رياض قلدس عن الحياة الحزبية يعلن رياض انحيازه لحزب الوفد ، لأنه يعدل بين أبناء الأمة ، ولا ينظر إلى اختلاف الدين . وهنا يقول كمال عبارة هى بلا شك من وراء عقله : « إن الإسلام يحقق ذلك أيضا ويدعو إليه » !! وهنا يعجب قلدس من صديقه الذى يعلن الإلحاد بعقله ، ثم يتحدث عن عظمة الإسلام ودعوته العادلة : إن هذا لسان الفطرة ، وبصيرة القلب ، والمشهد الذى أشرنا إليه يأتى - سياقا - فى آخر الرواية ، أى أن « كمال » لم يستطع أن يمارس الإنكار المطلق إلى النهاية ، وأنه لم يستهن إطلاقا بمبدأ أو عقيدة إسلامية ، حتى فى آخر مراحل تطوره الفكرى ،

وفى مواجهة صديقه الذى أحبه بصدق، وتعاطف مع موقفه وظروفه بإخلاص وتقدير .

– إن صور التناقض فى روايات نجيب محفوظ متعددة ، بل تكاد كل رواية تقوم على تناقضها الخاص : حكم القدر وتدبير البشر ـ السيطرة على السلطة والعجز عن السيطرة على العواطف ـ اليمين واليسار فى القاهرة الجديدة ـ تناقض الأخوين أحمد وعبد المنعم فى السكرية ـ تناقض الجسد والروح فى الشحاذ ـ تناقض الحضارة الملحدة فى المئذنة الحمراء فى الحرافيش ـ تناقض الثائر اللص فى اللص والكلاب ، وعدد كبير من شخصيات المرايا ما بين مسلمين برجماتيين ، وماركسيين منحلين وما دمنا تعنى بالتناقض فى داخل النفس الواحدة ، فإننا نتوقف عند شخصية « نور » ـ المرأة البغى فى اللص والكلاب . إن نور ، ولنتأمل اسمها ، تقارف الخطيئة فى صورتها التعسة المجردة من أقنعة التخفى أو تجميل القبيح ، لكن الكاتب استدعاها إلى روايته ليدلل على أن فساد الجسد لا يعنى بالضرورة خراب الروح ، وأن المعدن النفيس قد يوجد فى الوحل فلا يفقد نفاسته ، إنها «تصحيح » ضرورى ، يقوم على تناقض المظهر والمخبر ، ليعادل تناقضا خادعا عند سعيد

مـهـران الثـورى ، مـدعى اليسـارية ، المطالب بالعـدل، الذى يتكشف عن لص قاتل ، لا أكثر!!

إن « نور » تعيش الخطيئة اضطرارًا ، فى حين يقبل سعيد مـهـران على الجـريمة اخـتـيـارًا ، وملء إرادته ، ونور تحلم بيوم يتوب الله عليها فيه ، وسعيد مهران يحلم بيوم الانتقام ، وتمارس نور مهنتها الرزية كارهة ، تعود آخر الليل ثملة تفوح من فمها رائحة الخمر ، لكنها تعتبر هذا ضرورة عمل» كما تنظر إلى الاصباغ تكسو وجهها ، فهو عمل مرهق زرىّ ، أما سعيد مهران فإنه يقبل على مشروعاته الدامية نشيطا متوثبا، لاتثنيه الخيبة عن تكرار المحاولة ، ولا يردّه سقوط برئ عن إضافة برئ آخر إلى قائمة ضحايا رصاصة الأعمى، أو : بصيرته التى طمس عليها الحقد . وإذًا فإن « نور » تشغل مساحة رمزية مهمة فى تشكيل الرواية ، وتوجّه القراءة إلى اكتشاف ما ينقص «ثورة » سعيد مهران المزعومة ، إنها ثورة حاقدة، مجردة من الحب ، مجردة من الحلم، مجردة من الهدف البرئ وها هى كلمات نجيب محفوظ فى رصد مشاعر سعيد مهران حين غابت نور تقود القارئ إلى اكتشاف المساحة الخالية ، وإعادة تصور الأشخاص والمواقف ، فبعد أن قضى

سعيد ليلته مختبئا فى غرفتها المظلمة ، طال انتظاره ، ولم تعد الفتاة: «محال أن تكون بخير ، هل قبض البوليس عليها؟ هل اعتدى عليها بعض الأوغاد؟ هى ليست على أى حال بخير . هو يؤمن بذلك بقلبه وغريزته . لن يرى نور مرة أخرى . وخنقه اليأس خنقا ، ودهمه حزن شديد الضراوة ، لا لأنه سيفقد عما قريب مخبأه الآمن ، ولكن لأنه فقد قلبا وعطفا وأنساً ، وتمثلت لعينيه فى الظلمة بابتسامتها ودعابتها وحبها وتعاستها فانعصر قلبه، ودلت حاله على أنها كانت أشد تغلغلا فى نفسه مما تصوّر ، وأنها كانت جزءا لا يصح أن يتجزأ من حياته الممزقة المترنحة فوق الهاوية.

أمنيات نور قريبة جدا ، وأخلاقية تماما ، وقانعه إلى درجة التجرد. تقول « أريد نومة مطمئنة وصحوة هنية وجلسة وديعة ، هل يتعذّر ذلك على رافع السماوات السبع؟ » هذا ما تحلم به وتتمناه فتاه الليل ، فى حين يجمل سعيد مهران أهدافه فى عبارة : ليس من ضرر فى سرقة الأغنياء !! فى «اللص والكلاب» ينبغى أن نراقب خيوط النسيج القصصى، وكيف كان ماضى سعيد مهران ، ونور ، ومتى احتاج إليها ، ولجأ إلى بيتها، وكيف تتوالد كلماته من كلماتها، وتتناقض أهدافه مع أهدافها . ليس

يكفى فى قراءة الأدب أن نقتطع كلمة ، أو نلتقط جملة، ثم نبنى عليها لأن العمل الفنى بناءٌ متكامل ، مستغن بنفسه حتى عن مؤلفه ، يفسر بعضه بعضا وفى « بين القصرين » كانت الست أمينة - زوجة سى السيد الخاضعة المطيعة بنت شيخ عالم ، عالمها روحى وصفىّ ، رؤيتها المآذن والمساجد ، والقرآن أنس لسانها ، تضيق بمنحى زوجها وتعرف الحلال والحرام، وابت عليه مخالفة الدين ، ولكنها لم تجسر على رفضه، فظلت نعم الزوجة ، تسأل الله له التوبة التى يؤجلها، وترعى حقوقه التى لا يرعاها . إن التاريخ الروحى حاضر فى وجدانها أبدا، وحتى عندما جاء ابنها الصغير كمال يشكو من كبر رأسه وأن ولدا أطلق عليه لقب «أبو رأسين» نجدها وقد «تكدرت لكدره وراحت تعزيه مؤكدة له أن كبر الرأس من كبر العقل ، وأن النبى عليه الصلاة والسلام كان كبير الرأس ، وأنه ليس وراء التشابه بين الرسول وبينه من مطمع لطامع ».

لنقرأ أمينة فى الثلاثية ، ولا نطيل الأسى على خضوعها المبالغ فيه لزوجها ، فهذا من طبائع الحقبة ، أما الدلالة الرمزية الأعمق ، فهى أنها ضلعة الناقص ، الوجه المكمّل ، الشعور والإيمان الخفى ، لسى السيد، صاحب الصوت العالى.

الفصل الرابع

تاصيل نوذج
الجبلاوى

الثبات يبارك التغيير ... ويرفض التمرّد

– لا شيء ينشأ من لا شيء ، حتى الإنسان خلقه الله من مادة سابقة ، هى الطين.

وتقول بعض مأثورات النقد الأدبى إن كل كاتب ، مهما تعددت إبداعاته ، إنما يكتب رواية واحدة، بمعنى أن كافة أعماله تدور حول ثوابت ومنطلقات أساسية هى التى تدفعه إل الكتابة ، أما الجانب الابتكارى ، عمل الموهبة ، فإنه يتجلى فى التشكيل الفنى لهذه الثوابت ، وتجديد وسائل عرضها ، واكتساب « جمهور آخر » لقراءتها ، والتفاعل معها.

إن هذه المقولة النقدية تصدق على كبار المبدعين ، الذين بدؤوا رحلة الكتابة بعد أن شُحنت عقولهم بالفكر ، واكتسبوا خبرة التعامل مع الحياة، مع الناس ، وانكشفت أمامهم اقنعة النفوس ، والسلوكيات ، والأفكار الطارئة فقاربوا الحقائق، وانجلت الطبائع والأدوار والعلاقات.

ونجيب محفوظ كاتب كبير بكل المقاييس ، حتي بمقياس العمر ، بدأ ينشر قصصه وقد قارب الثلاثين، فلم يكن فتي متعجلا، ولا يزال يكتب، فلم يمرّ بمرحلة الشيخوخة الفانية، ولم يشعر بأن دوره قد توقف. وبين الزمانين إبداعات كثيرة، مشهورة، تختلف في «الهيئة » وتلتقي عند منابع الأفكار ، وثوابت التصورات والاستشرافات ، تماما كأبناء الأسر العريقة، إذ تختلف مظاهرهم، لكنهم - بالترويّ والتأمل - يعودون إلي « دم » واحد، وطبائع مشتركة .. هو « دم » جدهم الأعلي ومزاجه المميز.

وإذًا .. فإن البحث عن تجليات « الجبلاوي »، أو صوره المختلفة في أعمال نجيب محفوظ الروائية، ليس بعيدان عن مهمة الناقد الأدبي ، بل هو من صميم رسالته الفنية ، حين يوجّه هذه الرسالة إلي القارئ العام ، يريد أن «يوصل» وعيه بما قرأ ، ويعيد « الكثرة » إلي « الوحدة » ، ويكشف عن جذور الأفكار ، وتحورات أساليب عرضها ، ودوافع هذا التحوير ، . يعتمد الناقد - في هذا - علي خبرته التفصيلية في متابعة نتاج الأديب المبدع عبر الزمان ، وقدرته علي المقابلة بين النصوص , والجمع بين الأشباه ، والقدرة علي التفسير من

خلال هذه المقابلة، وهذا الجمع، ونجيب محفوظ ، تلميذ الفلسفة القديم ، والمثقف العميق الثقافة ، والكاتب الذي احترم فنه القصصي فلم يبارحه تحت أي إغراء ومنطلقات ما دي أو أدبي ، جدير بأن تكون له هذه الرؤية الكلية ، التي تنهض علي ثوابت ومنطلقات أساسية، فإذا جاز من الوجهة الجمالية أن نناقش إحدي رواياته بمعزل عن أخواتها ، لنستكشف عناصر التشكيل الفني وطريقة عمل هذه العناصر في هذه الرواية بذاتها ، فإن الاستئثار بالجانب الفكري يأبي هذا الانحصار في رواية واحدة، لأن الأفكار لا تستجلب كما تستجلب أساليب العرض الفني ، إنها تتماوج في داخل عقل الأديب ، وتتحرك ، مستمرة ، لتطلّ، هي بذاتها ، مرة بعد أخري ، في أشكال مستحدثة ، يستدعيها خيال الأديب ، ليس بقصد الطرافة وحدها ، وإنما - أيضًا ، لأنها تناسب « الموضوع » ، وتصل « بالفكرة » إلي مدي لم تبلغه حين طرحت في سياق آخر ، ولأنها تؤثر في نوع من القراء هو بطبيعة تكوينه الروحي والثقافي ، أكثر استعدادا لتلقي « الفكرة » ، بهذه الطريقة ، دون غيرها ، أو أكثر من غيرها .

الفكرة...والجبلاوي:

« الزمن » له في الفلسفة ، وعند أصحاب نظريات الحضارة معان وإدراكات مختلفة، إنه يتدفق كنهر ، في وحدات ثابتة ، متساوية ، لا تتوقف ، من هنا قال هيرقليتس : إنك لا تستطيع أن تغمس يدك في النهر مرتين !! ، وبعكس هذا التصور قال آخرون ، رأوا أنه - الزمن - يتحرك في سلسلة تعاقبات علي شكل أنصاف دوائر، هي دورات من النهوض والسقوط محمومة بقوانين الطبيعة ومكتسبات التجربة الإنسانية، وهذا مستند العبارة المشهورة . إن التاريخ يعيد نفسه، في حين يري آخرون أن التاريخ لا يعيد نفسه أبدا!

وإذا كنا لا نجد حاجة إلي الاسترسال في تقصي معاني « الزمن » الفلسفية - والحضارية (وليس هذا موضوعنا) فإننا نطمئن تماما إلي أن الاهتمام بالزمن كان شاغلا أساسيا ، وفكرة راسخة لدى نجيب محفوظ ، عبر رحلته الروائية ، وأنه أتخذ صورا شتي ، تناسب - كما أشرنا - الموضوع الروائي ، وتلائم عناصر تشكيل الرواية ، واستعداد قارئها (المتخيل أو المحتمل) ولسنا نصادر القارئ ، أو نتعجل النتائج إذا قلنا إن « الزمن » عند نجيب محفوظ يجمع بين المطلق، الثابت ، الذي ينبغي الحرص عليه والاحتفاظ به، وبين المكتسب ، المتغير ،

وهو حصيلة التجارب الإنسانية التي لا يصح أن تتراكم تراكما كميا، وأن تكتسب قدسية حق البقاء لمجرد هذا الامتداد الزمني، وإنما ينبغي أن تتم عملية « فرز» أو «انتخاب طبيعي » أو إعادة تجريب ، تؤدي إلي الاحتفاظ بالأنفع ، والأجمل ، ونبذ ما عداه . سنجد هذا المعني ماثلا بدرجات متفاوتة ، حتي في تلك الكتابات المبكرة، بل إن المحاولة الروائية الأولي - « عبث الأقدار »؛ التي استمدت أساس حبكتها من قصة موسي وفرعون ، فيها ينعزل « خوفو » ليملي كتابا يضع فيه خلاصة تجاربه ، إنه مشغول بالخلود ، بالثابت في الزمان ، لهذا وضع « فكرة » الهرم ، ومشغول بالمتغير ، لهذا شغل خبراته وتجاربه ، غير أنه ، وهو بشر ، وإن ظن في نفسه أنه أكثر من ذلك ، توهم أن مكتسبات تجاربه خالدة كذلك ، غير أن ختام حياته صحح له ما التبس عليه ، فلم تنتقل ولاية عهده إلي ولد من صلبه ، وإنما فاز بها الطفل الموعود « ددف » الذي استحق هذه المكانه بعمله ، وليس بحق الوراثة ، بالمكتسب ، وليس بالزمن !! فالتقي الثابت (الهرم) بالمتغير (نظام تناقل الملك) في توافق عادل ، بعيد عن القسر أو التناقض.

وفي خاتمة الثلاثية المصرية القديمة (رواية : كفاح طيبة)

كانت مصر مستعمرة بملوك الرعاة. تداولت الأسرة الملكية راية الكفاح، ما بين سكن رع (الجد) وكاموس (الآب) وأحمس (الحفيد) : الثابت هو مبدأ تحرير الأرض واستعادة هوية الوطن، والمتغير هو الأشخاص وأساليب العمل لتحقيق الهدف الثابت . وقد رمز نجيب محفوظ لعنصر الثبات بشخصية الملكة الجدة «توتيشيري» وهي شخصية عذبة نادرة لا تستطيع أن تنساها ـ إنها « خارج الزمان » أو هي العنصر الثابت عبر الأزمنة ، عاشت كفاح زوجها وشهدت خذلانه ، فنشأت ولدها ليكمل رسالته ، وقد قارب ، لكن الغدر قضي عليه في الميدان، ثم جاء الحفيد ، فاصطنع من وسائل العمل ما لم يعرفه جده ، ولم يستثمره أبوه، وكانت الأم الرائعة « توتيشيري » ترقبه وتباركه ، إلي أن وضع تاج جده علي رأسه ، فوقفت أمامه ، وهي الجدة خاشعة ، تخاطبه : « يا مولاي »!!

هذه صور أولي (بروفات) مبكرة في علاقة الثابت بالمتغير ، وكيف يتحقق التوافق بينهما ، كيف ولماذا يظل الثابت ثابتا ، وكيف يعدل المتغير في أساليب العمل ، دون أن تتغير الأصول ، ليظل علي وفاء لمنطلقاته الأساسية ، إنها العلاقة بين المطلق ، والنسبي ، القيم والسعي إلي زرعها في البشر أو استنفار

مكنونها في الضمير : الجبلاوي ، وأبطال الحارة في نضالهم لإقامة العدل بين أولاد حارتنا .

ولكن : لماذا الجبلاوي ؟

لأنه انفرد بطريقة فنية ، أدي التأويل المتجاوز لها ، العاجز عن استيعابها ، أو المحرف لإشاراتها ، وتجريد المعني المستخلص منها ، أدي إلي كثير من البلبلة ، والخلط ، ومجانبة العدل في الحكم علي عمل فني خلاصته الدعوة إلي إقامة العدل!!

هل هذا السبب المرحلي ، المعبر عن أزمة آنية ، وقتية ، يكفي لأن نتخذ من الجبلاوي ، وأبطال الحارة، أساسا لطرح قضية الثابت والمتغير ، في فكر نجيب محفوظ ؟

أعتقد أن الموضوع يستحق كل ما يبذل في سبيله ، فليس دفاعا عن نجيب محفوظ ، وإنما دفاعا عن حق القارئ في أن يري الأمور بصفاء ، وفهم محايد ، ينهض علي وعي صحيح بمتطلبات فن القص ، ولا يعطي الكلمات والإشارات أبعد مما تدل عليه ، تحت دوافع بريئة هدفها الغيره علي الدين ، أو غير بريئة ، تريد تمييع أهداف العمل الفني (وجوهرها الدعوة إلي إقامة العدل علي أسس من العلم والخلق) بإطلاق دخان

التحريف والمبالغة وسوء التأويل ، ليعترض ما بين كلمات الرواية ، وعقل القارئ؟

لقد مثل الجبلاوي - في رواية أولاد حارتنا - جانب الثبات ، رسوخ القيم، استقرار المبدأ ، أصالة البدأ والمنتهي ، مرجعية التغيير ، مشروعية العمل، وتحديد إطار الحركة . وهكذا توالي أبطال التغيير ، يستمدون المشروعية والأمل ، والقدرة علي الصمود من ثبات القيم التي يرجعون إليها ، وأصالة الوجود الذي انحدروا عنه ، وبهذا الأنتماء القيمي الأصيل كانت دعوة التغيير تنال بركة الأصل النقيض : الثابت الخالد ، لأن دعوة التغيير لاتستهدف هدم الثابت الخالد ، بل تستهدف الولاء له ، وإقامة شريعته التي تقوم في صميمها علي المزاوجة بين الثبات والتطور ، أما حين نجم «بطل» مختلف، حبس عقله فى إطار المعمل ، ولم يستمد مرجعيته من القيم الثابتة ، فإنه لم ينل بركة الإنتماء ، ولم يتحقق علي يديه التغيير ، إلا أن يكون تغيير إلي « الأسوأ » !! هكذا انتهي« عرفة » ، بدأ باختراع القنابل، وانتهي أداة طيعة في يد الاستبداد !!

ما قبل الجبلاوي :

إن العلاقة بين الثبات والتغير إحدي شواغل فكر نجيب

محفوظ ، كما رأينا في روايتين من ثلاثية مصر القديمة ، وحتي في رواية « رادوبيس » سنجد الشعب - بقيادة الكهنة خلاصة المثقفين - يثور علي الفرعون ، حين تنكر هذا الفرعون لثوابت موقعة « الإلهي » الرفيع ، ودخل في دائرة الانحلال الأخلاقي والمؤامرات والعبث بمستقبل الأمة ، فكان لابد من التغيير - تغيير شخص الحاكم - في إطار الثبات ، أنه الفرعون الذي يحرس القيم الرفيعة ويقرها في نفوس شعبه.

لقد توقف نجيب محفوظ بعد الثلاث الروايات عن الاهتمام بمصر القديمة، وهذا الاقتراب الشديد يؤدي بالضرورة إلي تجنب الأفكار المطلقة ، والرؤي الكلية ، والاهتمام بطبيعة المرحلة ، والشريحة الاجتماعية المنتقاة لنقل تجربة الكاتب . مع هذه الحوافز الفنية الدافعة نحو الاهتمام بالمتغير ، المرحلي ، الظاهر ، والانصراف عن الثابت ، الخالد ، الغيبي - وليس الغائب - سنجد نجيب محفوظ لا يتخلي عن موقفه الراسخ في رعاية الثبات ، لأن موقفه الأخلاقي لا يسمح بتجريد المجتمع من الضمير، ولا النفس الإنسانية من الإيمان ، ولا قياس المأزوم إلي « الأزمة » وحدها ، بل إلي « الفطرة » التي فطر الله الناس عليها.

من هنا وضع « مـأمـون رضـوان » بإيمـانه الديني العمـيق، وتفوقـه الدراسي الملحوظ ، وجمـال طلعتـه ، ونزاهة سلوكه ، وتأهله لمستقبل علمي بازغ ، وضعه بين الانتهازي واليساري والوفدي ، ليؤكد صدق التحليل بالعينة للمجتمع المصري من جانب ، وليؤكد ان الإيمان بالثابت ، القيمي ، الخالد ، لا يغيب ، ولا يصح أن يغيب ، حتي في مرحلة فورة التغيير ، أو فوضي التغير ، بل لعله المطلب الملح لكبح جماح أن تتحول الدعوة إلي التغيير تحت ضغوط التردي - مطلبا في ذاتها ، وليست هدفاً لتحقيق الحياة الأمثل ، والأقرب إلي الأصالة .

إن مـأمون رضـوان ، في « خـان الخليلي » سـيتحـول إلي « الشيخ الحسيني » في « زقاق المدق » ، زقاق العاهات الجسدية والنفسية والانحراف السياسي والقيمي علي السواء. إن الشيخ الحسيني ، عالم الأزهر يمثل مرجعية الثبات ، وأصالة المعتقد ، وبإيمانه وثقافته الدينيه ، يرفض ما حدث في الزقاق من تغيير، من مآثم ، حتي تحت دوافع أزمة الغلاء الطاحنة وانهيار الوضع الاقتصادي بفعل الحرب . إن « جبلاوي » رقاق المدق ، الشيخ الحسـيني ، يتـمسك بالمنبع ، بالأصل ، فـيعد رحاله ليؤدي فـريضـة الحج ويطالب أهل الزقـاق أن يراجـعـوا حـسـاباتهم ،

ويحمل كل مخطئ نصيبه من التقصير ، ويدفعنا - نحن قراء الرواية - بأن نعيد قراءتها من هذا المنظور ، فإذا كان جمال التصوير الفني للانحراف يمكن أن يشغلنا عن التفطن لخطورة الانحراف ذاته ، فإن دعوة الشيخ الحسيني تعيد مفهوم القيمة إلي مكانه العادل في الذهن ، وتجعل من الثابت قيّما ، لا يهتز حكمه علي ما شهدت الحارة - الزقاق - من تغير.

في « الثلاثية » التي قال عنها بعض النقاد إن البطل الحقيقي فيها . هو « الزمن » ، نجد هذه « الهيمنة » ماثلة في « الكون » و« الفساد » أي أن تكون الأشياء ، تقوي ، وتستعلي ، وتتحكم ، ثم تنحل ، وتفسد . هذه إحدي قوانين الوجود كما خلقه الله سبحانه . ولكن الشيخ متولي عبد الصمد ، الدرويش الطيب ، الذي يمزح ولا يقول إلا حقا ، يحقق التوازن بين الثابت والمتغير ، إنه « جبلاوي » آخر ، محدود بالمدي الزمني للرواية (ربع قرن) لم يتخل عن إصدار أحكام القيمة ، فهذه وظيفته الفنية ، ولكنها ظلت أحكاما علي افعال محددة ، يقبلها ويزكيها ، أو يرفضها ويسنه وفاعليها ، وقد مات جبلاوي الثلاثية ، رمزيا ، بغياب الوعي ، حين ضاعت معالم الدعوة إلي الجهاد الوطني ، وانتكست ثورة ١٩١٩ بصراع زعمائها علي القيادة والوجاهة

!! لقد مرت جنازة أحمد عبد الجواد أمام الشيخ متولي عبد الصمد، وسمع اسم المتوفي ، فقال إنه لا يعرفه !! وهذا حكم « الثابت » علي السيد أحمد عبد الجواد في مسيرته المتغيرة ، وهي تختزل « مسيرات » مختلفة في تضاعيف الرواية السخية بصور الشخصيات والمواقف .

استنساخ صورة الجبلاوي:

ثم كان الجبلاوي ، بداية نشأت عنها الحارة ، وتفرعت ، واختلفت بأهلها السبل، وبين شعب الحارة ، وسلطات الوقف دار الصراع ، وظهر أبطال حارتنا تباعا ، لكل منهم استعداده الخاص ، وأسلوبه المميز في التعامل مع المتغيرات، لكنه يستمد مشروعية حركته أصلا من مباركة الثابت ، ومن الانتماء إلي القيم ، من التعبير عن الأصل ، وبهذا بقي الجبلاوي يمثل المرجعية ، والأساس والمطلق . إنه - بحكم البعد الواقعي للرواية - الأمثولة - يقع في مكان ، ويمر به الزمان ، ولكنه بالصفات ، والإمكانات خارج الزمان والمكان والفعل البشري : ولأن الرواية - الأمثولة - تحاول تقريب فكرتها بالتشخيص ، وتصغير المشهد الكوني - التاريخي ، في حدود حارة تفرعت عن مدنية ، فإن الطبائع البشرية كانت من أدوات هذا التشخيص ،

وهذا التقارب مع الواقع ، ومن هنا جاء انحراف الفهم، أو تحريفه. مع أن البصر الدقيق ، والفهم الموضوعي الدقيق بإزالة القلق ، حتي بالنسبة لبعض التعبيرات الصادمة المثيرة ، لمن لا يريد أن يسلم بحق اللغة الرمزية في الانتقال بدلالاتها من المحسوس إلي المجرد . إن « عرفة » الذي تحدث عن موت الجبلاوي (انتهاء عصر الإيمان ، أو أزمة القيم) يعمل علي « إعادة الجبلاوي إلي الحياة » ـ كما تقول الرواية نصا ، وهذه العبارة تختلف كثيرا جدا عن : إعادة الحياة إلي الجبلاوي !! لأن الصياغة الأولي تتضمن معني غياب الوعي أو انحراف الاعتقاد لدي الناس، أما الصياغة التحريفية فتعني فناء الذات ، وهو ما لم تقل به الرواية ، ولا نجد له سندا في فكر نجيب محفوظ ، سابق أو لاحق ، لأولاد حارتنا .

مهما يكن من أمر سوء التأويل ، ورغبة التحريف ، واختلاطهما ، أو تخفيهما في قصور الثقافة الفنية ، ومرونة القراءة الأدبية ، فإن نجيب محفوظ ـ احتراما لاعتقاد خاص ، أو شك أن يصبح رأيا عاما سائدا ، امتنع عن وضع روايته في قائمة مطبوعاته ، وتخلي عن اتخاذ الأسلوب الذي كتبها به ،

* هذه الأغنية كتبت لفيلم «بعد الوداع»

وإن لم يتخل عن الإيمان بالقيمة ، وأهمية المثال ، والمطلق ، في مواجهة الواقع وتوجيهه ، وتصور النسبي والحكم عليه .

مثلا :

بذل « صابر » - في رواية الطريق - جهدا مستميتا في البحث عن أبيه ، وأعطى الانتساب إليه أهمية تفوق كل شئ .. إن هذا الانتساب هو الذي يعطي العمل مشروعيته ، يقول لإلهام: «لاقيمة لأي عمل يجئ عن غير طريق أبي» .. «حتى حبنا لاقيمة له بدون أبي» .

هذه صورة أخرى مستنسخة من «أصل» الجبلاوي ، القيمة المطلقة ، في توجيه العمل ، وشرعية العاطفة :

وفي «اللص والكلاب» يقيم الشيخ الجنيد في بيت بابه فتوح دوما ، إنه جبلاوي هذه الرواية ، وعبارته الثابتة ، لجميع رواد زوايته : توضأ واقرأ !! ولو أن سعيد مهران توضأ وقرأ ، لما تردى في الجريمة ، لكنه كان صورة أخرى من «صابر» ، غلبته معاناة الدنيا وشهوات الجسد ، فكان الابتعاد عن الأصل ، وكان المصرع الحزين !!

وقد يتجسد مغزى الجبلاوي في صورة «الأزهر» مرتين ، إذ يختلف النموذج الأنساني . إن عامر وجدي (رواية ميراما) ابن

شيخ متدين ، واعظ مسجد كبير بالاسكندرية ، ذهب ليتعلم فى الأزهر ، لكن «الدنيا» غلبته ، فانتهى إلي الفن ، فطرد من رحمة الجبلاوى - إشارات مهمة :

- يابنى . كنت منا ، جاورت فى الأزهر زمنا .

ذلك التاريخ متى ينسى ؟!

قال : ثم طردت من الأزهر . أنت تذكر :

- مولاى ، ذلك تاريخ قد انقضى ، لأتفه الأسباب كان يحق الطرد ، شاب هزه الشباب فاشترك فى تخت مطرب ذات ليلة ، أو طرح بعض الأسئلة ببراءة .

قال «؟» : قضى عليه قوم عقلاء بتهمة شنيعة .

- مولاى ، منذا يستطيع أن يقضى على إنسان بتهمة كالإلحاد ، ولامطلع على الفؤاد إلا الله ؟

- يستطيع ذلك من يسترشد بالله»

فهنا نجد عناصر التكوين ذاتها فى المشهد الأول من أولاد حارتنا : الانتساب القديم ، التمرد ، توجيه التهمة محاولة تصحيح الانتساب فالماض جبلاوى الأزهر بالغفران ، تمادى عامر وجدى فى إعلان اعتزازه بحريته ، وتمرده ، لكنه - بعد

حين – عاد إلى أصله الثابت ، وكانت تلاوته المتحفية المستمرة لسورة الرحمن عزاء وشفاء لشيخوخته ووحدته .

وقد أدى الأزهر نفس الدور فى «قلب الليل» التى تختلف طبيعة التجربة الفنية ، وتتفق الغايات مع سابقاتها . إن جعفر الراوى (الإنسان) يقول :

«إنى أتمرغ فى التراب ، ولكنى هابط فى الأصل من السماء» فهو صورة أخرى من أدهم ، وصابر . أما الراوى الكبير فهو جد جعفر ، وهو جبلاوى قلب الليل ، وهو شيخ من علماء الأزهر أيضا . لقد أوصى الراوى حفيده قائلاً :

«عليك أن تكون إنسانا إلهيا ، إنى لا أدعوك للزهد ، فإن عملى الأول هو إدارة الاملاك» . وقد عجز جعفر عن التوفيق بين المطلبين ، وكان إغراء الفن ، وحلم الحرية ، وراء هذا العجز الذى إنتهى إلي «فكر» تصحيحى ، يحاول أن يجمع خلاصة الدين إلي خبرة الدنيا فى سياق واحد . أما عبارة الختام فى الرواية فإنها المؤشر إلى أهمية القيمة ، العودة إلى الثبات الانتساب إلى الجبلاوى . بعد مناقشة مع صديق ، يقول السطر الأخير : «استتمنا إلى الصمت مرهقين ، وفى لحظة من التخدير والأسى ، انطلق صوت المؤذن يعانق أمواج الظلام» !!

ونصل إلى «الحرافيش» التى نعتبرها رواية كل الروايات ، فنجدها تسير فى نفس الخطوات التى سارت فيها «أولاد حارتنا» ، مع نجيب الأسلوب الذى أثار القلق . البداية «الشيخ عفرة» فى طريق من بيته عند مشارف القرافة ، إلى المسجد . هنا يجد الطفل الذى يطلق عليه : «عاشور الناجى» بكل مافى اسم «عفرة» من رائحة الأرض ، وفى المقبرة والمسجد من تحديد لرحلة الإنسان ، وما يتخمنه اسم «عاشور» من ألفة ، وشعبية ، وخصوبة ، وذكريات دينية ، تمتزج فيها البهجة بالألم!!

إن الشيخ عفرة صورة أخرى مستنسخة من الجبلاوى ، وهو يرحل عن دنيانا مكبرا ، بعد الدعاء لعاشور أن تكون قوته فى خدمة الناس ، لا الشيطان : عاش حياته عملاقاطيبا ، متعلق القلب بالنكية((عالم الغيب) يعشق سماع الأناشيد ، ويرفق الأسوار العالية بشوق ، ويواجه مشكلات زمانه فيستحدث لها حلولا ، تستهدى دعوة الشيخ عفرة أن يكون فى خدمة الناس ، لا الشيطان .

ولأن للحرافيش امتدادا عبر سلسلة أجيال (هى حضارات وأحداث هامة وثورات تاريخية ، تؤدى بلغة الرمز) نجد التغيرات

الحـادة تلحق كل شيء ، حـتى خلفـاء الناجي أنفسـهم ، لكن المعنى الباقى ، الثابت ، المطلق ، ظل ماثلا فى شخص عاشور ، ومـا أرسى من مبادئ ، فى مقدمها التعلق بالتكية ، والحنين إلى أناشيدها الصافية ، وقد بدأت الأحداث العظيمة ، على مدار الرواية المترامية ، من أمام التكية ، وبشعور من خلفاء الناجى بالانتمـاء إليهـا ، فكأنها صـورة أخرى من ذلك البيت الكبـير ، الذي أقـام به الجـبلاوى ، وأصـدر إشـارته إلى أبطال الحـارة ، بالتصدى للانحراف ، وتصحيح أوضاع حارتهم .

إن آخر آل الناجي حمل اسم عاشور أيضا ، وقد سـبقـتة ارهاصات تدل على دوره المرتقب ، فهو ينشأ فى حجر «حليمة البركة» ، واشـتغل وهـو صبى يرعى الغنم ، وكان معلمـه يدعي أمين ، الراعى .. وكانت التكية مـهبط قلبه وأمنية روحـه ، وقد عـشق الخـلاء للتـأمل ، ولم يُشـاهد فى مـوقع ريبـة ؟ وبهـذا الاستعداد وذلك التطلع ، استحق أن يقود الحارة ويضع التغيير ، من منطق جـديد ، لا يكتـفى بتـربيـه فـرد يخلفـه ، بل حـاره جماعيه ترعى مبادئه ، وتعمل على تحقيقها بفعل بشرى ، وخبره انسـانيه ، هـي اسـتـمـرار لدعوة عـاشـور الناجى (الأول) ولكن بقدرات وأساليب عصر جديد ، لا يتناكر مع الثابت القديم ، بل

يستهدى ثوابته فى صنع التغيير المطلوب . وكما تقول الأسطر الأخيرة في الحرافيش إن عاشور الأخير «تم له أعظم نصر ، وهو نصرة على نفسه» ، وهو ما حققه قاسم من قبل فى «أولاد حارتنا» ، حين زاوج بنجاح بين الجهاد الأصغر ، والجهاد الأكبر ، فظلت دعوة العدل فى موقع الصدارة فى إبداعات نجيب محفوظ ، على تنوعها ، وامتدادها .

الفصل الخامس

نجيب محفوظ
وتعريب الشكل الفنّى للرواية

-١-

هذا مدخل إلى محاولة ، تهدف إلى الاهتمام بالشكل الفني ، فى روايات نجيب محفوظ ، وعلاقة هذا الشكل - فى بعض جوانبه - بالتراث العربى بوجه عام ، والتراث الحكائي بصفة خاصة . وفى سبيل أن يتوحد الاهتمام على هذه العلاقة ، التى نراها جوهرة ، وتستحق مايبذل فى استجلائها من جهد ، لا نجد بأسا فى السكوت المؤقت عن بعض القضايا ، أو التفاصيل التى تبعثر الجهد ، وتحبط المحاولة ، فتنتهى إلى المراوحة فى نفس المواقع المألوفة ، وترديد المقولات الجاهزة ، وهى وإن تكن صحيحة ، فإنها لم تعد مشبعة : فما حدود هذا التراث العربى ، الزمانية والمكانية؟ وما نصوصه التى اتصل بها نجيب محفوظ ؟ وما حدود هذا الشكل ، وقد دلت الفلسفات الأدبية على سقوط الاثنينية ، وأنه لا يتصور إمكان فرز عناصر شكلية ، بمعزل عن المضمون ، أو العكس .

مثل هذه الأسئلة ، مع مشروعيتها ، يمكن أن تنتظر ، كما يمكن ، بل ينبغى ، أن نتجاوز إثارة قضية التأصيل فى محتواها الشامل ، بالنسبة للفن الروائى ، وهل نحن فيه متبعون ، أو مبتعدون : نستلهم التجارب والريادة الغربية ، والشرقية ، أو

تبثق عن بذور ، وجذور ، كانت مطمورة ، أو متحورة ، ثم اتفقت أطوار اجتماعية ، وصلات ثقافية ، فكان أن دبت الحياة ، وجرى الماء فى الأعواد اليابسة ؟

إن المطالبة بتجاوز هذه القضية لا تعنى الاستهانة بها ، كما لا تعنى التوقف - من جانبنا - عن اتخاذ موقف محدد منها ، أو على الأقل فيه وضوح ، سينعكس بدوره على ما نحن بسبيل طرحه الآن . .فى إطار حصر الموضوع فى رواية نجيب محفوظ ، فإنه لا مجال للبحث فى بداياته أو منابعه ، أو مشابهاته مع هذا الكاتب أو ذاك .. إننا نثير الاهتمام فى اتجاه واحد من هذه المشابهات ، أو المنابع المتعددة ، وهو اتجاه التراث العربى .

وتعقيبا على قضية التأصيل ، فهناك إحساس واضح الآن ، لدى الرأى العام العربى الأدبى ، على مساحة الوطن العربى ، أنه قد آن لأدبنا أن يتحرر ، فى رؤيته ، كما فى أشكاله ، وجمالياته بوجه عام ، من استمداد الأفكار والأسس ، والأنماط الغربية . لقد حدث هذا بوضوح فى أعقاب النكسة (عام ١٩٦٧) كانت دعوة الأصالة والتحرر من التبعية الفنية تعتمد على ضمائر قديمة ، ولكن تنقصها جرأة الاقتحام ، أو الظرف المواتى ، وقد تحقق هذا بالنكسة ، التى جعلتنا نعيد تفتيش كل

شئ ، وندير أعيننا فى كل اتجاه ، ونتهم كل ما حولنا ، كما نتهم أنفسنا ، ونشك فى ما حاولناه .. أو سنحاوله !! .

وهكذا تزامنت محاولات قراءة التراث العربي قراءة جديدة ، فى مجالى المسرح والرواية ، ولكن أهل المسرح أصحاب جهارة فى الصوت ، واهتمام بالصيت ، فأثير الحديث عن مسرحيات الطيب الصديقى فى المغرب ، المأخوذة عن المقامات ، وكرامات الأولياء ، ثم نادى عبدالكريم برشيد بمسرحه الاحتفالى ، من خلاصة ما سبقوا إليه . وفى نفس الفترة تطلعت الأشواق إلى رواية ، تتجاوز القضية، واللغة إلى جماليات اللغة ، وتشكيل المادة لتحمل عن جدارة حق التعبير عن الذوق العربى فى هذا الفن . وقد خلع الدكتور على الراعى هذا اللقب على رواية أميل حبيبى : «الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل» (ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٢) إذ يقول فى مقدمته لطبعة دار الهلال بالقاهرة : «لكى يخرج أميل حبيبى الشكل العربى للرواية امتص رحيق ألف ليلة ، وشملته روح الجاحظ الساخرة حينا ، المتفاكهة حينا أخر ، وصدر فى روايته عن طريق كتابة الرسائل فى التراث العربي .. والمحصلة النهائية : رواية فذة . عربية الشكل والمضمون ،

لعلها الأولى التى تثبت بجدارة ، أن فى وسع الرواية العربية المعاصرة أن تترك جانبا الشكل الغربي الذى اتخذته وعاء لها ، فاقامها حتى الان ، إلى شكل خاص بالعرب ، ينبع من تراث قصصى زاخر وطويل» .

لن نناقش مدى أحقية «المتشائل» فى هذا الاطراء ، لمجرد السبق الزمنى الضئيل ، الذى لم يتحول إلى ريادة . ومهما يكن من أمر ، فإن نجيب محفوظ كان قد بدأ رحلة التجريب فى مجال الشكل ، وصنع أكثر من محاولة مختلفة ، حاول بعضها أن يقتحم عالم التراث وما يزخر الشكل به من موروث العقل العربى ، والوجدان العربي على السواء . ثم سطع نجم جمال الغيطانى ، الذى تجاوز سخريات الجاحظ وتهاويل ألف ليلة ، إلى ما هو من صميم النفس العربية ، فى إيمانها القدرى ، وإحساسها الحاد بالزمن ، ونظرتها الكلية إلى الحياة وما بعد الحياة ، وقد جمع هذا كله ، وغيره أيضا فى إحياد لغة الصوفية ، ومعجم التصوف . وهذا موضوع آخر ، يستحق عناية خاصة ، لابد أن تبذل ، لأننا نرى أن هذه هى التجربة التى تستحق وصف الريادة عمقت مجراها بتكرار المحاولة ، مع تنوع الموضوع ، ومزج جمالية اللغة بدرامية البناء الروائى .

-٢-

يبدو أننا بحاجة - بدرجة ما - إلى الوقوف على أهم محاولات نجيب محفوظ للتجويد فى مجال الشكل الفنى للرواية ، ليتأكد لنا أن هذا الكاتب لم يتوقف ، أو لم يكد يتوقف ، عبر رحلته الطويلة عن التجريب ، وبذل الجهد في الاكتشاف ، وأنه بلغ مرحلة استلهام التراث ، أو التأثر به ، على جسر من معاناة التجريب ، والتوسع فى التواصل مع هذا التراث ، ولتأكد لنا أيضا أنه لا شئ ينتج من لا شى ، وأن إرهاصات قديمة متناثرة هى التى تبرعمت ، ثم أزهرت ، حتى أصبحت ظاهرة تلفت الانتباه ، وتثير الإعجاب وتأخذ مكانها عندما نبحث فى سر الأصالة ، وأسباب الجاذبية .

من الممكن ، بل من اليسير الكلام عن أنماط ، أو ثوابت في مضامين فى رواية نجيب محفوظ : الثقة بالعلم ، الدعوة إلى الحرية ، الحارة ، الفتوة ، المصادفة المحسوبة ، الموت المباغت ، القاهرة ، لوعة المصير أو التشاؤم .. الخ . ولكن ليس بنفس الدرجة من الإمكان الحديث عن شكل فنى لرواية نجيب محفوظ ، حتى مع وجود الثوابت ، مثل الالتزام باللغة العربية الكلاسيكية ، وتطويعها للحوار ، ومن ثم طبيعة الشخصية ،

والاهتمام بالمكان ، ومثل المراوحة بين التركيز الشديد ، حتي يجمل حياة كاملة فى بضعة أسطر ، والإشباع الواضح ، حتى ينبسط الموقف المألوف فى عدد من الصفحات . وهذه الجوانب من صميم الشكل الفنى ، ولكنها ليست التى تصنع الإطار العام ، ولا تحكم طريقة التقديم .

منذ المحاولة الأولى (عبث الأقدار) كشف الكاتب عن الجانب المأساوى للزمن : خوفو يتحدي الفناء فيبنى الهرم ولكنه يعجز عن استبقاء امتداده الخاص ، فتؤدى الحوادث إلى مصرع ولده ، وولى عهده !!

وفى (السراب) يقدم الرواية الوثائقية ، وإن أخذت شكل الرواية النفسية ، إذ حشد الملابسات والظروف ، التى يكون حصادهل بالحتم ما كان عليه كامل رؤبة. ثم ترتفع (الثلاثية) إلى مستوى الخلاصة والرحيق لكل ما انتهى إليه فى مرحلته الواقعية التحليل النفسي .. الخ .

وفى (أولاد حارتنا) تتحول حركة الأجيال أو صراع الأجيال ، إلى حركة أديان ودعوات ، صراع السلطة والقانون ، كما تتحول الحارات الثلاث (بين القصرين ، قصر الشوق ، والسكرية) إلى حارة واحدة ذات شعب ، حارة باتساع العالم ، وبامتداد التاريخ

تمتد، فليست تنحصر فى جبل سي السيد ، ثم ابنه كمال ، ثم أحفاده ، ولكنها تمتد من جبل إلى رفاعة ، إلى قاسم ، ثم عرفة، ومن قبلهم أدهم فهذه متتابعة، من خمس حركات ، سبقت (ميرامار) التى اعتمدت على خمس حركات أيضا ، ولكن هذا التوافق الخارجى ، أو العددى ، يتمن من الاختلاف أكثر مما يتضمن من الاتفاق ، أو التكرار ، لأن الرواية المختلفة ، والموضوع المختلف يؤدى عند الكاتب إلى اختلاف فى أسرار التصميم ، حتى وإن حدث شبه ظاهرى ، أو بعض شبه فى جانب من الرواية .

إن الخط الأساسى فى (أولاد حارتنا) ترويض الغرائز وإقامة العدل ، وهذا هدف ثابت تتابع عليه زعماء الحارة ، أو مصلحوها العباقرة ، وإن اختلفت وسائلهم فى تحقيقه ، ومع طبيعة الموضوع المثقل بالرموز ، المسجل للبطولات والهزائم ، الممتد زمانا إلى مالا يمكن تحديده ، كان مستوى الملحمة الشعبية ، وأجواء الحارة وسيطرة الرباب على طريقة التقديم هى القادرة على تجسيد الصراع وتأكيد الانتماء إلى الجماعة . أما قاطنو البنسيون فى (ميرامار) فإنهم متعاصرون ، بلا قضية مشتركة ، بل متباغضون ، ومن ثم ناسب هذا أن يقدم كا من

عـامـر وجـدي ، وحـسنى عـلام ، ومنصـور باهـي ، وسـرحـان البحيري ، رؤيته كما تبدو له الحادثة ، في حال من الانفصال والاتصـال ، دون التمـازج أو التداخل ، ثم كـان عـامـر وجـدي صاحب إطلالة أخيرة ، تأكيدا لعلاقة البداية بالنهاية ، كما تفاوتت طرائق التعبير ، ما بين شاعرية عامر وجدى ، وضياع حسنى علام وفقده الروحى والعقلى .

ويتأكد المنحى التجريبى فى (ميرامار) حين نتذكر (القاهرة الجديدة) وهى تقوم على أربعة أصدقاء ، أو زملاء، جمع بينهم المكان والزمان ، ولكن ، لم تكن لهم قضية مشتركة .. ومن ثم قدموا فرادى فى فصول متعاقبة ، ثم اجتمعوا دون أن يتجمعوا إن تقديم الحادثة الواحدة عبر أربعة أشخاص وأربع روايات (كما فى ميرامار) يدل على نسبية الحقيقة ، وذاتية الرؤية كما أن الزوايا الأربع هي بمثابة الأبعاد الأربعة التى تتجسد بها الأشكال . وفى تلك الفترة كان فن التصوير السينمائي المعروف بالسينما سكوب هو السائد ، ويتم التقاط المنظر بثلاث كاميرات ، من ثلاث زوايا . متباعده ، كلنها تلتقى على بؤره المكان كم يتمالعرض بثلاث الات متباعده ، لكنها تلتقى على الشاشه ، فتتوحد ويتجسد، ويتسع . وهذا ما كان فى (ميرامار).

وقد عاد الكاتب إلى الطريقة ذاتها ،مع إضافة تعديل ، يناسب الهدف المختلف ، وذلك حين كتب (افراح القبه) بعد ميرامار بخمسه عشر عاماً، وقد قدمها أربعة أيضا : طارق رمضان ، وكرم يونس ، وحليمة الكبش ، وعباس كرم يونس . وقد كشف كل منهم – فى حكايته لما جرى – عن جانب من الحقيقة ، كما تبدو له ، وجانب من نفسه وعلاقته بالآخرين . غير أن (أفراح القبة) لا بد أن تذكرنا بالقضية التى أثارتها مسرحية براندللو الشهرية : (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ومسرحيته الأخرى : (كل شيخ له طريقة) ومسرحيته الثالثة : (الليلة نرتجل) وفى هذه المسرحيات – التى تصنف من الوجة الشكلية على انها المسرح داخل المسرح – نجد علاقة التوتر والتعارض بين الواقع الحياتى والواقع الفنى وفى مسرحية (كل شيخ له طريقة) بصفة خاصة نجد العمل الفنى (وهو مسرحية أيضا فى رواية نجيب محفوظ) وقد استلهم من الواقع المباشر ، الذى لا يزال أبطاله الحقيقيون قريبى عهد به ، بل إنهم ، أو بعضهم ، سيقوم بإخراجه وتمثيله ، ولكن هذا العمل المسرحى يبدو أصدق من الواقع ، أو الأصل الذى أخذ عنه ، وأكثر إقناعا ، بل إن خيال الكاتب يستطيع – فى رواية أفراح القبة – أن يتكهن

بما سيقع من هذه الشخصيات ، ويتوقع ردود الأفعال عندها .

ليس غريبا هنا أن نشير إلى أن التراث العربى عرف القصة التى يرويها أكثر من شخص ، على التتابع ، بحيث يقدم كل رواية مرحلة واحدة ، أو مشهدا ، أو وجهة تفسير يستكمله راوية آخر ، فثالث . كما عرف التراث «القصة داخل القصة» ، وأشير هنا إلى مصدر واحد تكرر فى أخباره القصصية وحكاياته هذان النمطان ، وهو كتاب «الفرج بعد الشدة» للقاضى التنوخى (من أدباء القرن الرابع الهجرى) ولا نستطيع أن نجزم ، أو نرجح ، استمداد هذين الشكلين من المصدر آنف الذكر ، لوضوحهما فى الآداب العالمية - منسوبين إلى غيرنا فى العصر الحديث ، من جانب ، ولأن نجيب محفوظ لم يشر إلى كتاب «الفرج بعد الشدة» فيما أشار إليه من قراءاته التراثية ، من جانب آخر .

وأخيرا ..

فإن هناك روايتين من الإبداع المتأخر ، فى الثمانينات ، تم توزيع المادة الموضوعية فيهما على نحو غير متكرر فى غيرها : (الباقى من الزمن ساعة : ١٩٨٢) و (قشتمر : ١٩٨٨) وفى الروايتين لا نجد عناوين لفصول ، ولا أرقاما لفقرات ، وإنما تتماوج الأحداث زاحفة مع تنامى الزمن ما بين غلاف الرواية

وغلافها الآخر ، دون فاصل أو علامة تعطى إشارة للتوقف . لا نريد أن تكون عبارة : «إن طبيعة الموضوع هى التى تفرض الشكل» عبارة جاهزة ، وإن تكن صادقة بالنسبة لغالبية روايات نجيب محفوظ ، بدرجة تجعل من الشكل مضمونا ، ورمزا ، وبعدا جماليا فى الوقت نفسه . فى هاتين الروايتين يتمدد البعد الزمنى حتى يبلغ الأحفاد فى الرواية الأولى ، وحتى يحتفل أصدقاء قشتمر بالعيد السبعينى لصداقتهم ، فهما - بهذا - تتجاوزان أية رواية أخرى ، كما أنهما - على مستوى الشخصيات - تضمان عددا محدودا ، فى أماكن ثابتة تقريبا . على أننا نعيد إلى امتداد الزمن ، واستمرار الشخصيات هذا الاختيار الخاص ، الاستثنائى ، لإلغاء الفواصل ، أو الفصول ، وكل ما من شأنه أن يقيم حاجزا بين مرحلة ، أو بين حدث وآخر ، أو بين مقدمة ونتيجة . إن التجارب ، والأعمال ، والأحداث ، والخبرات المكتسبة ، مثل أيام العمر المنسابة على مهل ، هى متصلة ، محكومة بالسياق ، لا تقبل العزل فى الواقع ، أو فى التجزئ ، حتى وإن تجمعت فى شهور ، أو أعوام .

وإذاً ، فأننا مع كاتب روائى لا يكف عن التفكير فى جماليات الشكل ، ليست كإطار خارجى لعدد من الأحداث المحبوكة ، أو الشخصيات المتشابكة حول قضية ، وإنما كبناء ، يتحدد شكله بوظائفه ، فتأخذ كل جزئية موقعها لتشبع حاجة هي مطلب فى ذاتها بقدر ما هى مطلوبة لا ستكمال الكلي ، تكمله ، وتكتمل هى أيضا به ، وتحتشد الدلالات والرموز فى المساحة الواقعة بين الجزئى والكلى ، وفيها تتحرك اجتهادت النقاد ، وتختلف تفسيراتهم ، وتتجدد قراءة نجيب محفوظ ، فتستجد فيه أقوال.

أما محاولة تعريب الشكل الفنى للرواية ، فأننا نستطيع أن نحدد مرحلة «القصد» ، برواية مثل (الحرافيش) أو (ليالى ألف ليلة) أكثر مما ذلك برواية (رحلة ابن فطومة) التى تطورت في بناء تقابلى ، ذى طبيعة غالبة ، أما قنديل العنابى ، أو ابن فطومة ،فهو بطل معاصر ، ليس فيه التراث العربي غير اسمه .

على أن تعريب الرواية ، من ناحية الشكل ،يبدو لنا أشدً إيغالاً فى البعد ، وأخفى عند النظر المدقق ، من تلك الصورة الساطعة فى الحرافيش أو فى ليالى ألف ليلة ، إذا ما استبعدنا عامل القصد ، فليست الأعمال الفنية بالنيات ، وإنما بالنص

المتحقق ، ولهذا يمكن أن نرجع بالمحاولة إلى الرواية ، مما يعنى أن التكوين الثقافى ، واللغوى ، والفنى ، لنجيب محفوظ كان يسير به إلي تحقيق هذا الهدف ، حتى ولو لم يكن واضحا بالقدر الكافى فى البدايات ، وفى بعض الروايات .. للقارئ .. وللمبدع نفسه أيضا .

فى الرواية الأولى :(عبث الأقدار) رأى المسارعون إلى القول أنها تستوحى الملك أوديب ، وهى عكس ذلك ، فقد أراد لايوس أن يتخلص من ولده دفاعا عن حياته ، أما خوفو فقد أراد أن يتخلص من طفل النبوءة ، ليحفظ ولده ، ويحفظ الملك لولده . ليس عبثا أن أطلق نجيب محفوظ على هذه الرواية اسم (حكمة فرعون) والرواية لا تدل على عبث الأقدار ، بل على حكمتها ، وإحكامها ، على أننا نرجح استيحاء قصة موسى وفرعون وبقدر ما نجد من نقاط مشتركة فى القصتين ، نجد اللغة الرواية ، حتى يطلق على حاشية صفة «الصحابة» . إلى البحث فى كل رواية عن وجه من التشابه ، أو أوجه ، تستدعى من قريب أو بعيد حادثة مأثورة من التراث الثقافى أو الدينى . ويكفى – فى المراحل المبكرة – أن نذكر لهذا الكاتب حرصه على اللغة العربية ، برغم أنه بدأ الكتابة – فيما يزعم الزاعمون – بتوجيه

من صاحب كتاب : «اللغة العربية والبلاغة العصرية» الذى يرمى العربية الفصيحة بنقائص الجمود ، والعجز ، والانحصار فى البيئة الصحراوية ، ويحملها ظالما ما كان سائدا من تخلف وعزلة عن حضارة العصر ومنجزاته ، وبرغم ما تعرضت له الروايات الأولى من تجاهل النقاد ، ثم تحاملهم ، أو تحامل أكثرهم ، وكان رفض لغته العربية ، وبصفة خاصة حواره الفصيح من أهم نقاط الوثوب عليه ، مع أن تطويع للحوار ، فى مستوياته الشعبية ، والفلسفية ينبغى أن يعد من أهم منجزاته . بل إن نجيب محفوظ كتب رواياته باللغة العربية فى مرحلة المد الطاغى للعاميات ، وربطها بالأيديولوجية والمستقبلية .

ثم .. لا بد أن تلفتنا ظاهرة المتصوف ، أو رجل الدين ، وهو من ثوابت الفن الروائى عند الكاتب . إن نظرته رلى هذا النموذج الإنسانى تركز على الوعى التراثى التاريخى به ، إنه صاحب بصيرة ، ونظرة كونية ، لا تقوده المادة ، ولا تزعزعه الشدائد ، إنه ليس قسيس قرية فونتمارا ، ولا تقليده الشيخ الشناوى (فى رواية الأرض) وليس صورة من «متصوفى» زماننا الذين ينشرون صورهم فى الصحف ويعيشون فى قصور ، إن متصوفة نجيب محفوظ صورة مستلهمة من الحسن البصرى ،

وبشر الحافى ، والنفرى . وهم يجسدون إرادة الخير ، والبصيرة التى تتجاوز قدرة العقل المحدود بتجارب الواقع ، المتكون من ممارسات هذا الواقع . إن وجود شخصية رضوان الحسينى فى (زقاق المدق) والشيخ الجنيد فى (اللص والكلاب) ليس مجرد استكمال لقسمات المجتمع ، إنه بمثابة تحديد للطرف النقيض فى صراع بطل الرواية . إن الشيخ رضوان الحسينى من صميم الزقاق ، ولكنه يجمع فى شخصه كل ما ينقص الزقاق من إيمان قائم على الوعى بالمسئولية الأخلاقية ، ومن نزاهة قصد وتوثب للتضحية ، وصبر على المكاره، ومن هنا تكون مشارك الإيجابية

فى توجيه الصراع ، وإقرار المعنى النهائى للرواية ، بتصور مواقع شخصياتها وأحداثها تصورا صحيحا من خلال القياس إلى النقيض . أما الجنيدى : الباب المفتوح ، والظل الممدود ، فكانت دعوته إلى التسامح والبدء من جديد هى الحل الذى رفضه اللص ، فوقع بين أنياب الكلاب . وخلاصة ما نراه أن شخصية الصوفى فى روايات نجيب محفوظ قد تستجلب للكشف عن جانب من نفس البطل ، ولكنها قد تمثل أرضية اللوحة التى تتيح لكافة الألوان أن أن تتمايز بدرجاتها من خلال

رابطة التوافق أو التناقض مع هذه الأرضية الأساس . وفى (ليالى ألف ليلة) خرجت جميع الشخصيات - تقريبا - من عباءة الشيخ عبد الله البلخى ، حتي تلك التى ترفض منهجه مثل الطبيب المهينى . إن شخصية الصوفى لا تقف عند إضفاء لون شرقى أو إسلامى على الرواية ، إذ تتجاوز هذا إلى تمثيل الضمير العام ، والخير المطلق ، وهذا بدوره يحدد مسار الصراع ، ويعطى نبوءة النهاية ، ويؤثر - من ثم - في تشكيل الرواية.

وعلاقة نجيب لالقرآن الكريم يمكن تحديد مسارها من خلال دراسه إحصائيه لمفرداته القرآنيه محفوظ بالقرآنية ، وتركيبه . ومع الإقرار بأن العمل الأدبى هو فى النهاية بناء أو تركيب لغوى ، فإننا نؤثر أن يكون رصد هذه العلاقة مستقلا ببحث خاص . ونكتفى بالتنبيه إلى مثلين واضحين ، واستخدم فيهما الاقتباس القرآنى ليعبر عن جوهر الشخصية فى الرواية ، وليضفى على مسارها ، أو ختامها معنى يبدو استثنائيا ، ولكنه لا يلبث أن يمتد ليضم أحداث الرواية ، وصراعاتها ، وكافة ألوان المعاناة التى عاشتها شخصياتها ، تحت صورة العذراء ، يقرأ سورة الرحمن ، ويجد فى آلائها العزاء عن ماضيه ، والعون على

مواجهة ما بقى في عمره من أيام . والمثل الثانى نجده عند تلك الشخصية الغائبة الحاضرة فى (قشتمر) إنها سيرة حياة لخمسة من الأصدقاء نعرف منهم ، أو يقدم الراوى لنا أربعة : صادق صفوان ، وإسماعيل قدرى ، وحمادة يسرى الحلوانى ، وطاهر عبيد الأرملاوى . ثم يقول نجيب محفوظ عن الخامس : «والراوى ... ولكنه خارج الموضوع» . وقد ظل محافظا على حياده تجاه شخصياته ، وإن لم يكن دائما خارج الموضوع ، فقد ترددت مثل هذه العبارات : «شلتنا» – «هو أبرزنا فى المدرسة» – أنبتت فينا روح الوطني ، والتى تنتزع من قلوبنا حتى اليوم» – «ووجدنا طاهر فى جانب وبقيتنا فى جانب آخر» – وهكذا تتكرر صيغة الجمع ، المعلنة عن وجود الرواى فى قلب الأحداث ، بل نعرف – منذ الصفحة الأولى – أنه من العباسية الغربية ، ونعرف توجهه الروحى – فضلا عن موقعه الطبقى – (ص ٢٤) حين يقول فى تقريره عن أحدهم :«طاهر عبيد ينتمى إلى طبقة حمادة ، ولكنه بميله إلى البدانة ومرحه وبساطته يبدو كأنه منا» . ومع هذه الرابطة الواضحة المستمرة ، فإننا لم نعرف عن حياته الشخصية أى شئ تقريبا ، فى حين لم يترك شيئا مما يرضى أو يسخط فعله واحد من الأربعة إلا وذكره، ثم كان ، فى الصفحة قبل الأخيرة، اقترح صادق صفوان أن يحتف بمرور

سبعين عاما على صداقتهم . وبعد الشاى - كما يقول الكاتب -: «تراءى لنا أن يقول كل واحد كلمة للمناسبة». وقال كل واحد من الأربعة الأصدقاء «كلمة» ، كنا نحن القراء فى غير حاجة إليها ، لأننا نعرف عن هؤلاء كل شئ تقريبا ، ولكننا أحسسنا أنها الفرصة الوحيدة المتبقية ، ليسفر الرواي عن جانب من تجربته الخاصة ، فإذا به يتأهب ، ويتذكر ، ولكنه لا ينطق ، مطلع موال كان يردده متسول جوال إبان طفولته :

آمنت لك يا دهر ورجعت خنتنى

غير أن صادق صفوان يقطع عليه شروده ، حين يتلو بصوت واضح : { **والضحى والليل إذا سجى ، ما ودعك ربك وما قلى ..** } إلى آخر السورة ، التي تعدد آلاء الله ورعايته لعبده الفرد فى الشدائد، وما يتوجب على هذه العنايه الالهيه من واجبان ينبغى أن يؤديها الفرد اعترافاً بما وهب الله سبحانه .. إن اقتباس سورة «الضحى» ختام شاعرى رائع لمشهد الوفاء للصداقة الممتدة . ولكن وظيفة هذا الاقتباس ، أو إيحاءه وإشعاعه لا يقف عند حدود المشهد الأخير ، أو ختام هذا المشهد ، كما أنه يصلح تركيزا وإجمالا لحياة الراوى الغامضة أو المسكوت عنها على مسار الرواية ، بل إن هذا الختام يجمل

تجربة الحياة ، ونذير النهاية بالنسبة للأصدقاء الخمسة .

هذه بعض الملامح التراثية التى منحت روايات نجيب محفوظ بعض ، أو أهم علامات انتمائها إلى زدب أمتها العربية . فشخصية الصوفى ، سواء كان إيجابيا مؤثرا ، أو سلبيا مشغولا بنجاته الفردية ، هى نتاج الحضارة الإسلامية ، والتراث الروحى العربى ، وهى موجودة بنمطيها تاريخيا ، ولا يمكن استمدادها إلا من مصادرها . والأمر بالنسبة للغة القرآن ، وقصصه ، والاقتباس المباشر منه ، لا يحتاج إلى توضيح . على أن هذه عناصر تعين على التشكيل ، وليست الصورة الكلية لهذا التشكيل ، ولكنها مؤثرة فيه بالضرورة .

وإذا كانت شخصية الرواى ، التى استعان بها نجيب محفوظ فى عدد من رواياته ، كطريقة للتقديم ، تعد من الوسائل المنصوص عليها كإحدى طرائق السرد القصصى الحديث نذكر بأن الشاعر العربى القديم كان كثيراً ما يحرد من نفسه شخصاً آخر يحاروه ، أو يفضى بذات نفسه من خلاله ، كما أن رواية الأخبار في كتب التراث سبقت دائما بسلسلة الرواة ، تقليدا لرواية الأحاديث النبوية ، ولهذا انتشرت صيغ : «حدثنا» ، وعن فلان «أنه قال» وفى «رواية أخرى» إلخ» إلخ ، مما يشير إلى

عراقة هذا الأسلوب فى طريقة نقل المعلومات ، وحتى تهداها إلى كتب الحكايات والنوادر التى لا يتهم أحد من أين جاءت ، ولكن مولفيها ، أو جامعى نصوصها أرادوا أن يضفوا عليها صفة الصدق ، وصحة النقل بهذه «اللازمة» التراثية .

-٤-

ونصل إلى الروايات التى نرى أنها أفادت من التراث إفادة مباشرة فى تشكيلها الشامل ، وأنها - بهذا - كانت الصورة الواضحة لخلاصة سعى نجيب محفوظ نحو تعريب الشكل الروائى ، وأذكر حواراً جرى بينى وبينه فى الإسكندرية ، إبان صيف ١٩٧٧ ، وكان مما قال إنه يتوق إلى كتابة رواية ذات تكوين عربى . كان الكشف عن النية مدهشا لى ، بمقدار ما كان محيرا ، لأن التكوين العربى أو التشكيل العربى للرواية مصطلح جديد اهم اقتحم علينا الحوار ، لم افكر فى حله أو شروطه ، ولهذا سألته : ماذا يقصد بالتكوين العربى، أو الطريقة العربية فى القص ؟ قال مجملا فكرته : إن الحكاء العربى - كما نذكر فى ألف ليلة - يبدأ بحكاية ، يقطعها بحكاية أخرى ، وقد تقط السياق عدة حكايات ، تستقل كل واحدة بنفسها ، ولكنها تنتهي إلى إكمال الحكاية الأولى ، ولا تخرج عن مغزاها العام ، أو

إطارها .

وهنا لنا ملاحظلتان :

الأولى:أن استنتاج نجيب محفوظ لطريقة القص فى ألف ليلة صحيح ، ولكن : هل هى طريقة عربية ، ابتدعها القصاص العرب ؟ أم جاءت إليهم مع «كليلة ودمنة» عبر زصوله الهندية ، ثم الفارسية ؟

الثانية:أن هذه الطريقة إحدى طرائق الحكائين العرب ، ولكنها ليست الطريقة الوحيدة ، بل ليست «الأقدم» وإن تكن الإشارات قليلة ، والنصوص أقل . ولكننا نعرف أن النضر بن الحارث - فى عصر النبوة - كان يقص حكايات رستم واسفنديار، وهي ذات طابع ملحمى ، وكان بنو أمية ينشرون القُصاّص في المساجد ، وكانت قصصهم ذات هدف وعظى ، مما يشغل القاص عن هدف التشكيل الجمالى .

إن الحديث عن تعريب الشكل الفنى للرواية لا يتطلب بالضرورة أن يكون لدينا شكل فنى متفق عليه أنه يمثل الطريقة الحكائية العربية . إن شكل الرواية الحديثة لم يخضع لهذا الاتفاق حتي الآن ، ولم يكتسب فن الرواية فى مجمله أسسه النظرية بعد ، كما اكتسبها الشعر أو الدراما مثلا ، رغم مرور

أكثر من قرنين على تمييز المصطلح والتجريب فيه . غير أن الأمر لايقف عندما اعتبره نجيب محفوظ طريقة عربية فى القص ، وإن كان أجلاها فى تشكيل الحكاية وتداخل الحكايات : لقد قدم الجاحظ فى البخلاء طريقة ، وفى المحاسن والأضداد طريقة أخرى .

وقدم فن المقامة البطل الواحد المتخفى فيما لا يحصى من الصور المتناقضة ، والبطل المستمر .

وقدم إخوان الصفاء نموذج الرواية «رسالة تداعى الحيوان على الإنسان أمام محكمة الجان» .

وكتب ثلاثةً قصة حى بن يقظان ، بثلاثة مستويات من الرمز والأفعال فيه ، وما يترتب على هذا علاقة عكسية بالزمان ، واهتمام بملامح المكان .

وإذا تأملنا هذا وغيره ، وأضفنا إليه باب الملاحم والسير الشعبية الذى يفضى إلى دنيا رحيبة ، وجدنا أنفسنا أمام ذخيرة واسعة الثراء والتنوع ، وكلها عربية ، وكلها تراثية . على أننا سنضيف أمرا آخر ، وسنجد الدليل عليه فى إبداع نجيب محفوظ نفسه ، وذلك حين يتخذ طريقة فى تشكيل المادة الروائية ، هي طارئة فى مجال الاستخدام القصصى ، ويستوى فى هذا أن يكون ابتكرها ، أو نقلها عن مجال معرفي آخر ، غير

القصص والحكايات ، ولكنه فى هذا الاستخدام يجسد إحدى سمات الشخصية ، أو الثقافة العربية .

فى روايتيت متباعدتين زمانا : «المرايا» (١٩٧١) و«حديث الصباح والمساء» (١٩٨٧)

اعتمد الترتيب الهجائي فى تقديم صور شخصياته ورسم علاقاتها ، وتحديد مصائرها .

فى (المرايا) قدم خمسا وخمسين شخصية ، غير الرواي الذى لم يستقل بفقرة خاصة مثل بقية الشخصيات، وكان توزيعها حسب الترتيب الهجائى كالآتى :

الحرف أو الرمز الصوتى	عدد الشخصيات التى يبدأ اسمها به
ث/ح/خ/د/ر/غ/ق/ه/و/ى/	١
ب/ج/ز/ش/ط/ف/ك/ن/	٢
م	٣
أ	٤
س/ص	٥
ع	١٢
ت/ذ/ض/ظ/ل	مهملة ، لم يبدأ بها اسم

وقبل أن هذا الجدول قراءتنا الخاصة نتذكر أن اللغة العربية ، شأن سائر لغات العالم ، لا تسوى فى الاستخدام بين جميع أصواتها ، فهناك أصوات كثيرة الدوران فى مفردات اللغة ، وأصوات متوسطة ، وأخرى نادرة ، وقد تهمل مع الزمن ، أو تقلب .. إلخ . وهذه النسب يمكن الاقتراب منها بتأمل أبواب المعجم ، يمكن ضبطها أو تقريبها بالتحليل الصوتى للغة الكلام ، أو لغة التأليف . ولم يكن هذا ببعيد عن اهتمام نجيب محفوظ، أو استطاعته الوصول اليه اراده ، ولكنه فى انتقاء أسماء شخصياته لم يركن إلى نسبه شيوع الصوت فى اللغة العامة ، بل لم يحتكم إلى نسبة شيوع الأسماء فى البيئة ، فالذى يتأمل الأسماء الشائعة فى مصر ، على المدى الزمنى للمرايا ، وهو ليس بالطويل ، لا يمكن أن يساوى بين صوت مثل الباء ، أو الجيم ، أم الفاء ، وآخر مثل الثاء أو الخاء . كما يصعب التسليم بأن نسبة الألف إلى العين هى ٤: ١٢ أو أن الأسماء التى تبدأ بالصاد أكثر من التى تبدأ بالميم .

وإذا فإن نجيب محفوظ أراد أن يحقق نوعا من التوازن بين الحتمية والحرية ، بين القدرية والاختيار . إن الترتيب الهجائى للأصوات حتمي ، قدرى ، بمعنى أننا نتوراثه ، لا حيلة لنا فيه ..

وبهذه الحتمية القدرية يأخذ «إبراهيم عقل» موقع الصدارة فى (المرايا) وهو شخص متقلب مستهجن ، بل موضع ازدراء - تقريبا - من الرواية ، ثم موضع إشفاق ، أما الدكتور ماهر عبدالكريم ، صاحب الصالون المجمع ، المحرك ، والقدوة الأثيرة ، فإنه - برغم كل هذا الحب له - ينبغى عليه أن ينتظر دوره ، أو ترتيبه فى حرف الميم !!

أما حرية الكاتب ، أو اختياره ، فقد تحقق فى انتقاء عدد الأسماء التى خص بها كل صوت هجائى ، غير خاضع لاعتبار واحد محدد فهو مرة يستجيب لنسبة الشيوع فى البيئة والزمن ، وأخرى لإيحاء المعنى ، أو إيقاع الوزن للاسم الحقيقى للشخصية ، إذ اعتمدت (المرايا) فى مجموعها على تقديم صور لأشخاص يعرفهم الكاتب .

وتختلف «حديث الصباح والمساء» عن «المرايا» - من بين اختلافات شتى - فى أنها تروي تاريخ أسرة منقسمة ، متنامية، هى قطاع طولى فى المجتمع المصرى منذ عصر الحملة الفرنسية إلى اليوم ، فى حين أن «المرايا» قطاع عرضى ، شريحة معاصرة لتأليفها . وفى حدود عائلتى يزيد المصرى ، والمراكبى ، كيف وزعت الأسماء ؟ هذا الجدول يختصر الصورة فى علاقات ونسب ، لسبع وستين شخصية قامت عليها الرواية :

الحرف أو الرمز الصوتى	عدد الشخصيات التى يبدأ اسمها به
خ/غ/ه/ى/	١
ج/ر/ز/ق/ل/و	٢
ب/د/س	٣
ش/ص/ف/ن	٤
أ/م	٥
ح	٧
ع	٩
ت/ث/ذ/ض/ط/ظ/ك	مهملة ، لم يبدأ بها اسم

ونلاحظ أن التوزيع الصوتي هنا أقل مصادمة لنسب شيوع الأصوات فى الاستخدام العام ، وفى أسماء الأشخاص بصفة خاصة ، ولكن هذا التوزيع اضطر الكاتب إلى مجافاة نوع من السلوك الواقعى المشاهد ، فعلى الرغم من أن تاريخ هاتين الأسرتين : المصرى ، والمراكبى يمتد إلى أكثر من قرنين فإنه لم يتكرر فيهما اسم واحد ، باستثناء حالة واحدة حيث تكرر

اسم «أجمد» مرتين ، مات أولهما طفلا ، وكان به مفتتح الرواية، وهذا خلاف المشاهد ، فحين تكون فى الأسرة شخصية ناجحة، أو محبوبة ، أو فى الحياة العامة مثل هذه الشخصية فإن التسمية بها لا بد أن تتكرر مرات . ومع هذا فقد تجنبه الكاتب ، حتى لا يوقع نفسه ، ويوقعنا معه فى اضطراب شامل وتداخل ، فحيث لا تحتكم الأحداث إلى سياق الزمان ، أو وحدة المكان ، وإنما تتحرك بحرية لا يحد منها غير موقع الشخصية فى السياق الهجائى ، فإن احتمال الفوضى وضياع الخط أو الخطة هو الأقرب ، ولكن هذا لم يحدث فى هذه الرواية الدقيقة التعميم . غير أن نجيب محفوظ ، ولكى يرعى هذا التقليد العائلى المستقر ، والسلوك الاجتماعى المألوف ، كان يقارب بين بعض الأسماء مثل : حسن وحسنى ، حكيم وحليم ، جليلة وجميلة ، زينب وزينة ، شاكر وشهيرة ، عامر وعمرو، نادر ونادرة.

وبعد ..

فما الذى نفيده من هذا كله ؟

قبل أن نحاول نذكر أن طريقة التقديم الهجائى للشخصيات عريقة فى كتب التراجم والأعلام العربية ، وهى مستمدة من تنظيم المادة اللغوية فى المعاجم ، وهدفها دقة الحصر ، وتجنب

التكرار ، واستيفاء الاحتمالات بتقليب المادة الواحدة . فهل أراد نجيب محفوظ أن يحقق هذه الأهداف ذاتها بانتقاء هذه الشخصيات ، وربطها بعلاقات المكان والزمان (فى المرايا) وعلاقات القرابة (فى حديث الصباح والمساء)؟ هذا احتمال وارد لا نستبعده ، ولكن المرمى الفلسفى الاجتماعى هو الأسبق إلى اختيارنا . فى الأخذ بالترتيب الهجائى للأصوات ، أو الحروف احتكام إلى الحتمية القدرية ، كما سبقت الإشارة ، وإسباغ لثوب الموضوعية ، وإعمال لعنصر الاختيار بل المصادفة ، التى لم يهملها نجيب محفوظ فى أى عمل من أعماله ، وإنما رتب عليها تأثيرات لها عملها ونتائجها ، بل قد تكون الضربة القاضية ، أو القرار الحاسم من فعل المصادفة المستعصية على الفهم والتفسير ، ولكن لأننا فى عالم له قوانينه الطبيعية ، والاجتماعية ، ولا تحكمه المصادفات ، أو هى غير مطلقة اليد فى إدارته ، فإنه لا بد من تحقيق توازن بين الموضوعية ، والجبرية ، والمصادفة . ونضرب مثلا بالمشاهد الآتى : قد يتخرج أحمد وأمير فى كلية واحدة ، وشهر واحد ، ويحصلان على نفس الدرجات والمجموع ، وهما ينتميان معا إلى صوت الهمزة ، ومع هذا سيحتكم معلن النتيجة إلى الصوت الثانى فى

الاسم ، ويكون «أحمد» الأول ، ويحمل «أمير» وصف «الأول مكرر» ، وسيترتب على هذا مميزات ، وتختلف مصائر ، ترتيبا على هذا الفارق الضئيل غير المحسوس . من هنا بدأت (حديث الصباح والمساء) بأحمد محمد إبراهيم ، الذى مات طفلا ، وخلف شجنا مبكرا فى قلب الراوى ، دون أن يخلف أى أثر فى مجرى الرواية ، وختمت بيزيد المصرى (الذى انفرد بحرف الياء ، ولهذا الانفراد مغزاه ، كما أن لوضعه فى النهاية مغزاه كذلك) مع أنه كان بداية لكل الأحداث ، ولغالبية الشخصيات .

فلتكن الترتيب الهجائى في كتب الأعلام والتراجم ليست عربية ، أو ليست وقفا على التراث العربي ، ولكنها - فى الحقيقة - أخذت مداها فى هذا التراث ، حتى ألفت كتب تترجم لمن يحملون اسما معينا (المحمدون من الشعراء) فلو قلنا إن التراث العربى فى صورته الشاملة ممنهج على الترتيب الهجائى ، وأنه نموذج للصرامة والدقة ، لم نجاوز الحقيقة ، كما أننا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن نجيب محفوظ حين أخذ بهذا التشكيل خلق توازنا بين الانفصال ، وتوازنا بين القدرية والاختيار ، وأنه بهذا جعل التشكيل هو المضمون ، أو فى

* هذه الأغنية كتبت لفيلم «بعد الوداع»

نسيج المضمون .

وهناك محاولتان أخريان اعتمدتا على نوعين أو أساسين مختلفين لترتيب المادة الروائية : الأولى (حكايات حارتنا) والأخرى: (يوم قتل الزعيم) وقد ترك أمر ترتيب الحكايات فى (حكايات حارتنا ، وعدده ثمان وسبعون حكاية) لحرية التذكر ، والتداعى ، وإن أخضعت الحكاية الأولى والأخيرة لنوع من الرباط الخاص ، فقد كانت «التكية» بداية الدهشة والتطلع ، كانت مناقشتها على ضوء العقل نهاية القلق ودعوة إلى التسليم بها ، وليس التسليم لها . تبدأ الحكاية والروای طفل ، وتنتهى وهو صبى ليس بالبعيد عن الطفولة ، ومن هنا كانت الشخصيات تنثال عبر تقاطر الحكايات ، دون أن يكون له دخل فى توجيهها ، وقد شارك بكلمات قليلة ، لم تكن صائبة ، بل ربما صنعت أزمة (الحكاية رقم ٤٩ عن زائر الليل) إنه حتى الحكاية رقم ٥١ لا يزال طفلا يلعب أمام البيت مبتهجا بالشمس ، وفى الحكاية رقم ٧٣ يسأل الدهشورى أبا الراوى عن معنى الحياة !! فهو لا يزال طفلا يتذكر ، ولكن ما يذكره يتجاوز طاقة طفل ، وطريقة طفل . إن آخر حدث خارجى ، يمكن به التعرف على موقع الراوى - المؤلف من الزمن هو موت سعد زغلول

(الحكاية رقم ٢٣) ولم يذكر من الأحداث الخارجية غير ثورة ١٩١٩ وزعيمها ، ثم يظهر الحب الذى يصبح طرفا فيه عقب ذلك (بدءا بالحكاية رقم ٢٤) ولكن الحكاية تنتهى مع الصبا المبكر، مفتوحة على قضية (التكية) لا تنتهى إلى عصر الصبا المبكر . مع هذا لا ننكر ملاحظة باتساع الاهتمام مع ترادف السنوات ، وتبدو الحارة بمساحة مصر ، وأحيانا باتساع العالم وهموم الإنسان المعاصر ، ولكنها - فى كل مستوياتها - حارة نجيب محفوظ بالقبو ، والتكية ، والخمارة ، والمقبرة ، والفتوات ، ونساء الليل ، والجو المشبع الغموض والشاعرية ، وبالصراع والانتهازية معا .

أما الرواية الأخرى (يوم قتل الزعيم) فقد تحققت الحتمية فيها بطريق تختلف كثيرا عن (المرايا) و(حديث الصباح والمساء) إذ قامت على تسع شخصيات مؤثرة ، ولكن ثلاثة أسماء فقط هى التى اختيرت عناوين لواحد وعشرين فصلا ، مع صفحة ختامية : بدأ الرواية بالجد : محتشمى زايد ، ثم بالحفيد، علوان فواز محتشمى ، ثم بخطيبة علوان : رنده سيلمان مبارك . وقد تكرر هذا التعاقب للأسماء الثلاثة سبع مرات (والرقم ٧ تراث شرقى ، وعربى بصفة خاصة) ثم كانت

الجد ختاما بنفس الطريقة التى عاد عامر وجدى ، ليختم (ميرامار) .

سنترك جانبا ما يمكن أن تحمل الأسماء من دلالات ، على جيل الجد ، وجيل الحفيد (الناصري) وجيل الأب الضائع فى وسط دون ذكر ، ودلالة التناقض فى اسمه (فواز) وما يدل عليه اسم الخطيبة المتنازعة بين العاطفة والمصلحة ، واسما المتنازعين عليها : علوان وأنور .. نتركه جانبا على أهميته هنالأن نجيب محفوظ نادرا ما استخدم الأسماء متجاوزا بها دلالتها لتمييز الأشخاص (من هذا النادر أسماء شخصيات رواية الطريق ، وأسماء الأماكن فيها أيضا) لكننا نتأمل حتمية التعاقب ، ودلالة إغفال حلقة الأبوة ، وحرمانها حق الصدارة . وهذا التعاقب الدقيق يعنى أننا بين طرفين يتجاذبان ثالثا ، ووجود أنور علام مصادفة محسوبة ، تحسم الأمور لصالحها ، ثم تدفع حياتها ثمنا .. يوم قتل الزعيم .

ونصل غاية تطوافنا بين روايات نجيب محفوظ متلمسين أدواته فى تعريب الشكل الفنى للرواية ، بوقفة عند (ليالى ألف ليلة) ، وهى أشد إيغالاً فى الشعبية والاعتماد على المورث الشعبى من (ملحمة الحرافيش) المثقلة بالرموز والدلالات

الجتماعية ، والسياسية ، والتحليل التاريخي ، والحضارى ، غير أن (ليالى ألف ليلة) كانت أكثر حرية ، وربما أقل فنا ، من ناحية صنعة الرواية المحبوكة ، حتى لتبدو (ألف ليلة) وكأنها الأساس الفنى أو المحاولة التمهيدية لملحمة الحرافيش ، رغم أنها صدرت بعدها ، كما تبدو (أولاد حارتنا) بمثابة الأساس الفكرى لها ، أو التجربة التى قالت معناها بطريقة استفزت بعض الناس ، فقالته الحرافيش بطريقة استجاب لها الجميع .

و«ألف ليلة» تستند إلى عربى قديم وحديث ، وتراث عالمى أيضا ، ولكن الأصل العربى القديم هو الأساس ، ويتجاوز فى اعتماده على الخوارق والسحر والتقمص والحيلة كل ما استطاع الروائى المعاصر فى أى مكان الإتيان به وتسويغه فى سياق يقبله الواقع ، وقد اعتمد الكاتب على هذا الأساس بدلائل واضحة ، ولم يغادر إطاره العام ، ووسائله ، مع إضافات اختلف فيها ، أو تجاوز بها الأعمال الحديثة لدى الحكيم ، وطه حسين وباكثير ، وعزيز أباظة وعبدالله البشير فى مسرحيتهما الشعرية المشتركة .

تشكلت حكايات (ألف ليلة) فى سبعة عشر فصلا ، أو فقرة ، حملت عناوين :

١- شهريار ٢- شهرزاد ٣- الشيخ - ٤- مقهى الأمراء ٥- صنعان الجمالى ٦- جمصة البلطي ٧- الحمال ٨- نور الدين ودنيازاد ٩- مغامرات عجر الحلاق ١٠- أنيس الجليس ١١- قوت القلوب ١٢- علاء الدين أبو الشامات ١٣- السلطان ١٤- طاقية الإخفاء ١٥- معروف الإسكافى ١٦- السندباد ١٧- البكاؤون ،

التركيز على «الشخصية» واضح فى غلبة أسماء الأشخاص ، وقد يعتمد على الصفة : (الشيخ - الحمال) وقد يمزج بينهما : (مغامرات عجر الحلاق) ويجمع بين شخصين : (نور الدين ودنيازاد) أو أشخاص : (البكاؤون) أما المكان فقد فاز بعنوان واحد : (مقهى الأمراء) والخوارق بآخر : (طاقية الإخفاء) إن كل ثوابت نجيب محفوظ الروائية متحققة فى هذه الرواية ، إن لم يكن بلفظها الاصطلاحى ، فبمعناها ، (التكية مثلا ، والقبور) مقهى الأمراء نفسه صورة مصغرة لحارة نجيب محفوظ ، التى تجمع فى صعيد واحد بين كل طبقات المجتمع والفتوات ، والصعاليك ، والطموح إلى الجبروت ، والعشق ، والانتهازية ، والصوفى ، وصراع السلطة وإرادة العدل .

تنفست شخصيات الأصل بأسمائها وصفاتها وبعض ما

صنعت هناك ، ولكنها هنا تمضى وفق تخطيط يحكمه إطار البداية ، فقد بدأت رواية نجيب محفوظ فى أعقاب انتهاء الأصل التراثى ،، ففى يوم إعلان العفو عن شهرزاد ، أو إعفائها رسميا من القتل ، بدأ تغيير شامل فى كل شئ ، قد يفسر فجأة وصراحة مثل ضيق السندباد بالمدينة ، وعزمه على القيام برحلة والالتحاق بسفينة ، وقد يحدث بالتدريج ، وبعد مخاض عنيف ، مثل تغير شهريار ، فلم يكن قرار العفو ، والتوبة عن سفك الدماء إلا بداية ، وقد رأينا الوحش القديم الكامن فيه يتحفز للانقضاض من جديد ، ولكن سيطرته على إرادته ، أو تدخل ظروف خارجية تعينه على تثبيت موقعه الجديد ، حتى يحكم من خلال التذكر (٦٥) بأن الموت هو المغزى النهائى لحكايات شهرزاد ، ويتعظ من تجربته الخاصة ، فيعفو عن الخطيئة بعد الحكم بضرب العنق على المعين بن ساوى وجميلة زوجة الزينى ، لأن السلطان شهريار تذكر يوم هرب عاريا ، من بيت أنيس الجليس (وحكاية وضع رجال السلطة فى صناديق باستدراج امرأة جميلة موجودة فى (المحاسن والأصدقاء) أيضا ، وسبق إليها محفوظ عبدالرحمن فى مسرحيته الجميلة : حفل على الخازوق) كما لم يجد السلطان حرجا فى أن يستدرك على

نفسه ، ويصحح موقفه حين يشاهد السلطان الزائق وطريقة تحقيقه فى جريمة معلنة ، فيإخذ بحكمه ، ويعفو عنه .. وهكذا بتراجع «الجبار» ليكشف «إنسان» عن نفسه ، فلا يجد بدا ، أو حرجا فى أن يعترف بأنه كان يدرك أن شهرزاد لم تكن تحبه ، لكنه أراد أن يعاقب نفسه بقربها ، ورؤية كدرها حين تشاهده .. ثم ينتهى إلى الحكمة :«لم أعد أبحث عن قلوب البشر» (ص ٢٥٨) ويقرر القيام برحلة يكتشف بها ذاته ، وهنا يلتقى بنهاية مسرحية عزيز أباظة ، وعبدالله البشير.

لقد نقى نجيب محفوظ الأصل مما لا ينتهى من عناصره إلى الجو الذى رغب فى إضفائه على عمله ، فاستبعد الحيوان تماما ، وتحرك التقمص عبر شخصيات إنسانية (التقمص فى الأصل يتحول فيه الإنسان إلى حيوان ، وقد يحدث هذا بفعل السحر) كما انقسم الجن إلى مؤمن وكافر ، ولم يكتسب حق أن يكون عنوانا إلا حين يتخذ شكل البشر ويؤدى أعمال البشر (أنيس الجليس هى زرمباحة) بل يخضع لمدركات البشر - المؤلف - حتى يقول الجنى سنجام لزميله «انظر ماذا يفعل الزمان والمكان» . (ص١١٠) وهذه مقولة هائلة ، تلخص باقتدار فلسفة الفن الروائى عند نجيب محفوظ .

الفصل السادس

الإنسان .. والدنيا
قراءة نقدية فى قصة قصيرة
لعبة لمرة واحدة

توطئة

مع أن هذه القراءة النقدية تواجه قصة قصيرة واحدة ، هى قصة «قبيل الرحيل» التى تصدرت مجموعة «بيت سيئ السمعة» لنجيب محفوظ ، فإن شعورا ملحا يدفع إلى هذا المدخل العام ، وهذا يعنى تزاحم الأسباب أو الدوافع ، فى مقدمتها أن نجيب محفوظ الذى صنع حول أدبه أهم حركة نقدية حديثة فى الثقافة العربية ، توازى (إن لم تتقدم ، فى مجال الأدب النثرى) ما أثارته حركة الشعر الجديد ، أو الشعر الحر ، التى بدأت - أيضا - مع إبداعات نجيب محفوظ الأولى ، قد استمدت هذه الحركة من رواياته ، ودارت حولها ، ونادرا ما نظرت إلى قصصه القصيرة ، وإن هى فعلت ، فإنما يحدث هذا غالبا عى سبيل التنظير أو التوضيح لبعض ما جاء فى رواية . وهذا التجاوز الطاغى لجهود الكتاب فى القصة القصيرة لا يرجع إلى قصور فى الإبداع فالموهبة لا تتجزأ ، مع امكان التفاوت بين تجربة وأخرى ، بنفس القدر ولنفس الأسباب التى يحدث بها التفاوت بين تجربة وأخرى . السبب - كما نراه - يرجع إلى أن نجيب محفوظ اعتبر قضية فكرية ، أو موقفا ، أكبر مما اعتبر أسلوبا أو بناء أو «لغة» فنية . هذا ما تدل عليه كتابات النقاد

والدارسين عامة ، وإن أوحت عناوينهم بغير ذلك . وبهذا المعنى فإن مطالب الباحثين ستكون فى الروايات التى تعني بالعام ، والاجتماعى ، وحركة الزمن ، بعكس القصة التى تعتبر استثناء من كل هذه العناصر . يسلمنا ما تقدم إلى أمر آخر ، نقترب به أكثر من القصة التى اختزناها للقراءة . إن الفلسفة التى بدأ بها التبشير – أو التبرير – لفن القصة القصيرة تنبع من مخالفة أسس فن الرواية التى تعنى بالامتداد والتنوع ومن ثم تحرص على عناصر التشويق ، لتحديد دوافع الاستمرار فى القراءة ، أما القصة القصيرة فقد حرصت على تقديم أناس عادين فى ظروف عادية . لقد ظل هذا الأساس محترما ، حتى عند أولئك الذين نحوه جانبا ، وكأنه «ملك سابق» يحتفظ بلقبه ويُجرد منه فى نفس اللحظة . إن نجيب محفوظ – فى عدد لا يستهان به من قصصه القصيرة – ينتمى إلى هذا الرعيل ، إذ يحمل هذه القصص بأفكار ، ورؤى ، وإيحاءات ، ورموز ، تضرب فى مجاهل التجربة والمصير ، وتكشف عن خبايا المعتقدات ، وخفايا الغرائز ، وجذور المعاناة الإنسانية ، قبل أن يكون مجتمع أو يسود عرف ، ومع هذا يكدح الكاتب من خلال الشخصيات ، والحدث ، واللغة ، والشكل العام ، أن يبقى

فى حدود الممكن ، أو الناس العادين فى ظروف عادية .

إن قصة «قبيل الرحيل» ستكشف لنا عن «الصراع» بين ذات الكاتب التى تريد أن تضى برأيها سافرا ، والقالب الذى اختاره أداة لتوصيل خطابة ، فيأبى عليه هذا السفور ، ويجبره على السير في خطوط ، أو خطوات ، واستخدام وسائل ، هى أقنعة ، ولكنها أقنعة شفافة ، ومن ثم ترسل عناصر البناء جميعا من شخصيات وأحداث ، ودلالات ضمنية ، ولغة ، وميضها المزدوج فى اتجاهين معا ، لتحقق الغرضين معا : يريده الكاتب ، وما تشترطه الوسيلة ، أو الاداة .

لقد قدم نجيب محفوظ إلى القارئ ثلاث عشرة مجموعة قصصية ، تبدأ بهمس الجنون ، وآخرها «صباح الورد» (١٩٨٧) وهناك انقطاع طويل يتجاوز العشرين عاما بين المجموعة الأولى ، والتى تليها ، وهى «دنيا الله» ، ولكن المسافات الزمنية تقاربت وانتظمت (تقريبا) بعد ذلك . وقد أدى هذا إلى امكانية نقدية ، وإن لم تخل من مغامرة ، وإذا كان من الخطأ أن نحاول اجمال كل مجموعة من هذه المجموعات الثلاث عشرة تحت عنوان واحد محدد ، فإن هذا أوضح ما يكون بالنسبة للمجموعة محاور اهتمام ، أو أفكار حاكمة . لقد شغلت

قضية الحياة والموت ، أو المصير ، أو لغز الوجود والفناء ، أو زوايا أخرى يمكن النظر منها إلى الجوهر ذاته ، شغلت فكر نجيب محفوظ فى رواياته ، منذ محاولته الأولى : «عبث الأقدار» ، وتضخمت وأخذت إمتدادها الذاتى فى «الثرثرة» والموضوعى فى «الطريق» ، وأخذت لنفسها مكانا واضحا فى كل رواية تقريبا ، على تفاوت ، وهذه سمة أساسية مستمرة صنعت ورسخت الطابع التراجيدى لهذا الروايات . والقضية ذاتها موجوده فى القصص القصيرة ، محكومة بأنواع الحوادث وطبائع الشخصيات ، وأثر الزمن الخارجى ، والزمن القصصى . يمكن أن نقرأ فى مجموعة «همس الجنون» : القصص : بذلة الأسير ، نحن رجال ، صوت من العالم الآخر ، ومن «دنيا الله» نقرأ : موعد ، ضد مجهول ، كلمة فى الليل ، حادثة . ومن «بيت سيئ السمعة» نقرأ : قبيل الرحيل ، لونا بارك ، يوم حافل ، ونقرأ من مجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» قصة : روبابيكيا . ومن «شهر العسل» نقرأ : روح طبيب القلوب . ومن مجموعة «الجريمة» نقرأ : الحجرة رقم ١٢ ، الطبول ، العريس ، العرى والغضب . ومن مجموعة : «التنظيم السرى» نقرأ : صاحبة العصمة ، فى أثر السيدة الجميلة ، السيدس ، شارع ألف

صنف ، عندما يأتى الرخاء . إن هذه القصص - وغيرها بدرجات أقل - بينها رباط غير الذى نتحدث عنه عادة باعتباره أمرا مسلما ، وهو صدورها عن نفس الكاتب ، ومن ثم فهى جميعا أقنعة لوجه واحد . إنها القضية ذاتها ولكن من زاوية مختلفة ، أو من موقع مغاير ، وهي تسمح بهذا لأنها عن المصير الانسانى الشاسع فى امتداده ، معلوما بين مجهولين .

نكتة قديمة

إذا لجأنا إلى تبسيط قصة ، بتجريدها من التفاصيل ، وهذا أمر مشروع بغية الإمساك بالعنصر الموجه للمكونات ، قد نفاجأ بأن «الهيكل الخرسانى» لقصة «قبيل الرحيل» لا يزيد عن نكتة يمكن أن تصفها بأنها قديمة ، وإذا كان نجيب محفوظ - كما أعرفه - يضحك لأى نكتة حتى لو كانت معروفة له ، مجاملة لقائلها ، فأكاد أتصور أنه سمع هذه النكتة ، وضحك لها ، ثم أخذ يتأملها ، حتى تراءى له فيها معنى آخر ، أو معنى ثان ، هو الذى يكشف عنه تحليل المكونات والقرائن فى القصة خلاصة النكتة أن رجلا اصطحب امرأة ، شرطت عليه قدرا من المال فى مقابل استمتاعه بها . بعد اللقاء ردت إليه ما أخذت ، معلنة أنها

تفعل هذا إذا رضيت واستمتعت . أحس الرجل بالزهو ، وساقه الزهو إلى التمادى وتكرار المحاولة ، فما كان من المرأة إلا أن مدت يدها ، واستردت المال من جديد !! لقد أراد من هذه النكتة – الحكاية – المفارقة شيئا يختلف كثيرا عن دافعها الظاهرى ، لقد استحالت قطعة العجين الهلامية شيئا آخر بما أضيف إليها من ألوان ومذاقات وروائح ، وما أدخل على شكلها من أنساق ، حتى لم يبق لها من الأصل المجرد شئ ، ولا ذلك «الهيكل الخرسانى» القديم ، الذى «اندغم» فى تكوين شامل ، واختفى تماما ، حتى لم يعد جزءا من كل ، بل جزئيا فى كلى ، لا سبيل إلى التعرف عليه بعزله أو تحديده . إن نهاية النكتة – الحكاية القديمة تغرى بطرح فلسفى عن ماهية السعادة ، بما يغرى بتجاوز المعنى المجرد ، الذى يمكن استخلاصه من لحظة التنوير ، تلك اللحظة الماثلة فى أن المرأة استردت ما كانت تنازلت عنه ، وهذا حكم على الإخفاق ، يمكن أن يعطى معنى التعادل : لا عليه ، ولا له . أما الطرح الفلسفى فيأتى من حوار فى أعقاب استرداد المرأة للجنين المتفق عليهما سلفا ، وقد أحس الرجل بالغيظ لما يريد أن يتصوره خدعة ، وإنما غيظة لمغزى العمل :

«قال بجزع :

– شئ عجيب ، النقود لا تهمنى ، ولكنك قلت أمس . أنسيت حقا ؟!

وقال لنفسة إما أننى مجنون ، وإما أنها مجنونة . ثم قال عابسا :

– مالك ؟ ماذا جري ؟ خبرينى من فضلك ؟!

فابتسمت ابتسامة باردة وهى تتساءل :

– أتريد أن تأخذ دون أن تعطى :

– قلت إنك لا تأخذين عندما ترضين !

فرمقته بنظرة غريبة ثم قالت :

– أردت أن أهبك ليلة سعيدة . هذا كل ما هناك .

فسألها بصوت متهدج :

– مجرد حيلة من الحيل ؟!

– ولكنها أسعدتك سعادة حقيقية ..

فقال وغضبه يتراكم كزوبعة فى الأفق :

– كذبة حقيرة .

– لا تزعل ، كانت السعادة حقيقية ، وأنا استحق شكرك !

رماها بنظرة قاسية .. »

إن إغراء البحث عن معنى السعادة لا بد أن يلفت تلميذ الفلسفة القديم – المستمر نجيب محفوظ ، من قبله أغرى إبسن فى «البطة البرية» فقدم واحدة من أعظم مسرحياته وأغناها بالشعر والفكر وروح المأساة ، وقد طرح إبسن فى مسرحيته جدلا عن معنى السعادة وهل هى فيما نظنه أو نتوهمه ، أم أنها فى معرفة الحقيقة ولو شقينا بها . أما الحوار بين المرأة والرجل فى «قبيل الرحيل» فيتسلل إلى ماهية السعادة من زاوية أخرى ، ليست المعرفة ، بل الزمن وعلاقته بالشعور ، إن المرأة لم تنف عن نفسها أنها خدعته ، أو لجأت إلى الحيلة ، مؤكدة أنها بهذه الحيلة أسعدته سعادة حقيقية . أما كلمته «كذبة حقيرة» فهى وصف للعمل وليس للشخصية ، وإذاً فإن تخلخل الأساس يهدم البناء ، والزيف الذى تمثله المرأة الآن ، ينسحب تلقائياً على كل عملها السابق ، فإنها لا تستحق هذا الوصف إلا مع استمرارها ، استمرار دواعيها ، وهذا يرقى بها أو يتحقق لها حين تغادر النسبى والمرحلى إلى المطلق . لقد تحدث الكاتب مرات ، فى سياق السرد ، من خلال الرجل ، وفى الاقتباس السابق انتهى بأن رماها الرجل – الكاتب بنظرة

قاسية ، لم تر من وجهها إلا دمامة وحشية ، وهنا يخالف موقف إبسن ، دون أن يتوافق مع رأى الكويكورز فى البطة البرية ، فليست السعادة فى الوهم ، كما أنها ليست فى معرفة الحقيقة ، إنها هدف غير ممكن كمقولة نهائية للحياة ، لأنها هدف غير قابل للاستمرار ، وإن كان يقبل الصحبة المؤقتة .

بحنكة «صنايعى» مدرب ، لم تخطف هذه «المحطة» الفلسفية نظر نجيب محفوظ ، فاكتفى باستراحة حوارية قصيرة عندها ، ولم يجعلها ختام تأمله لإمكانات هيكل الحكاية ، فاستمر يتوغل إلى مسافة بعيدة ، طواها فى حوار آخر قصير ، لكنه غير مستأنف ، غير ملصق بحكاية كان يمكن أن تتوقع قبله وتكتسب شكلها الجمالى المتكامل ، لقد صمم البناء من أول كلمة فيه لبلوغ غاية أخرى ، ليس طرح قضية السعادة إلا احدى مؤشرات الطريق الطويل إلى تلك الغاية ، أو هو المحطة قبل الأخيرة على وجه التحديد ، أما لحظة التنوير التى يكتمل بها معنى النسيج الفنى وتتكشف بها كفاءته فى أداء التجربة أو عجزه ، فتبدأ من ختام الحوار السابق ، واستئناف حوار آخر بعد هدنة من التقاط الأنفاس ، لكنه يضج بالغضب للخدعة ، إذ يقول لها بازدراء :

« .. يا مغفلة إنك لن تستطيعى أن تكرريها مرتين ..

فتساءلت :

– ومن قال إننا سنلتقى مرة أخرى؟!».

بركاتودنيا

من المحتمل أن يكون عنوان القصة أول أو آخر ما يخطه الكاتب ، كما أن المغزى الذى يحمله يمكن أن يتولد من تدافع السياق بين البداية والنهاية ، ولكن هذه الاحتمالية لا تمس الشخصيات ، ولا فقرات البداية التى تصدر عن احتشاد وانتقاء ينكتب إجباريا وكأنه تنفيس عن هم مكبوت أو فكرة حبيسة تشكلت وتريد أن تتحول إلى فعل طريق الكتابة . البداية رجل – لم نعرف اسمه – من أصل ريفى ، موظف بالاسكندرية لأربع سنوات خلت – مسكوت عن سلوكه فيها – تقرر نقله إلى أسيوط . إنه يقضى ليلته الأخيرة فى الاسكندرية ، وقد باع شقته بأثاثها لمن سيتسلمها عند رحليه ، لم يعد أمامه إلا أن يلقى نظرات أخيرة حانية على مشاهد مألوفة عايشها أربع سنوات . على قهوة سيد ى جابر براها ، يملك فكرة سابقة عنها ، أغراه النادل بها ، لكنه لم يتجاوب ، بدعوى أنها ليست من الطراز الذى يوافق هواه ، لكن جو الوادع المفعم بالشوق إلى استدراك

الفرص الضائعة يمنح الأشياء مذاقا مختلفا : «اليوم تبدو مغرية فحسب ، كالا سكندرية قبيل الرحيل» . تلك هى بداية اللقاء ، الذى سيكون هو طرفا فاعلا فيه ، ووصفا لحاله تبدأ القصة ، مما يوجه الاهتمام إليه توا «لم تبق إلا أيام معدودة قبيل الرحيل» ، والقارئ سيكمل تركيب الجملة وتوجيهها بعد أن يكتشف أنها عنه ، عن بركات الذى سيعرف ، وبذلك تصبح : «لم يبق له» ويحدد ضمير الغائب ، مع أن هذا السرد يواكب ويمهد لجلوسه فى المقهى وحواره الآتى مع النادل ، أن الكاتب عبر عنه بعد سطر واحد بالضمير «هو» ، فإذا التقى بالمرأة - التى سنعرف فيما بعد ، وحين لا تكون بهما حاجة إلى التعارف بالأسماء ، أن اسمها دنيا - فإنها فى حوارهما المشترك تقول الجملة الأولى ، والجملة الأخيرة ، وتكون الجملة الأولى عن الماضى اثباتا ، كما تكون الجملة الأخيرة عن المستقبل نفيا . هو حاضر يعبر عنه بالغائب ، وهى تعطى مؤشر المراقبة لماضيه ، بل العناية بهذا الماضى ، حين تقول له - فى أول كلمة : «أنت كشجرة المانجو .. تحتاج إلى خدمة طويلة وصبر» ، وقد عاينا الصبر المجسد فى لقاء صامت فى المقهى أربع سنوات ، وصلت بهما إلى هذا اللقاء - غير المتوقع - قبيل

الرحيل . لكنه سيكتشف خطأ زعمه القديم بأنها ليست الطراز الذى يوافقه ، لقد اندفع ، لا يريد أن يبدد الساعات الأخيرة له فى تمهيد وتدرج تفرضه اللياقة ، وبعد أن انتهى هدير الرغبة ، سألته عن اسمه ، فتذكر وهو يدارى ابتسامة أنهما بدءا بالعناق قبل التعارف ، فأثبت خطأ ظنه بأنها ليست الطراز الذى يوافقه ، ولن يكون هذا التناقض بين القــول والسلوك هو التناقض الوحيد ، بل إن البناء الفنى فى هذه القصة يقوم أصلا على التناقضات . ولكن ما هى الخدمة الطويلة التى بذلتها دنيا ، لكى تحظى بإيقا ع بركات فى شبكتها ؟ إن ترددها على المقهى ، بحيث يقع نظره عليها ، وتشاغلها عنه ، بحيث لم يلحظ رغبتها فيه ، يدخل فى هذا المعنى ، ومن هذه الخدمة التى أطالت من تعلقه بها وحرصه على رضائها وإشباعها تلك الحركة الذكية حين أعلنت عن رضاها بإعادة النقود إليه . إن النقود ليست القصد ، بل ما تدل عليه ، إنه أدى دورا مميزا ، في حكم من جربت الرجال ، ولا تعرف الاحتشام فى التعبير عن رغباتها . إن أول عبارة وجهتها دنيا إلى بركات ، تحصر اهتمام التلقى فى هذين الشخصيتين ، وتشعر بأن الأحداث الجزئية المتقاطرة ليست مقصودة لذاتها ، ليس المعنى الكلى للقصة مستمدا منها

، بل من هذين الشخصين ، وما تحمل هذه الأحداث الجزئية من دلالات مجازية على كل منهما منفردا ، وطبيعة العلاقة التى نشبت فجأة ، وبحرارة واضحة ، أعقبها انطفاء فاجع . وقد نشعر فى بدايه القصه ان بركات هوو العنصر الفاعل ، اولا يوحى ان السرد فى البدايه يصدر عنه ويعبر عن عالمه الخاص ، وثانيا لأن المرأة تخايلت له فى المقهى وأغراه النادل بها سابقا ولكنه الذى رفض ، وثالثا لأنه هو الذى يغير رأية الآن ويدفع النادل إلى إحضارها إليه . ولكننا بعد أن نتقدم فى اكتشاف القدر المتاح من طبيعة كل منهما نعرف أن المرأة ليست انفعالية عاطفية بأى حال ، و؟أنها حين عبرت عن رضاها لم تكن تعبر عن تهالكها أو حتى تلذذها ، وإنما بالأخرى كانت تعبر عن إعجابها بحسن الأداء ، بأنه أدى عملا فى ميقاته وموضعه وأسلوبه المطلوب ، وحين أدى نفس العمل ، ولكن دون الملابسات التى تجعل منه شيئا فى مكانه ، اختلف الحكم إلى النقيض ، وقد تدرجت مساحة المشاركة ، فالتجاذب بين دنيا وبركات ، حتى انتهت إلى أنها - وليس هو - العنصر الفعال الحقيقى ، بل نوشك أن نوافقه على كان محل خدعة وضيعة !!

إن الكاتب فى تشكيل فكرته الفلسفية عن علاقة الانسان

بالحياة ، أو بالدنيا على التحديد ، كان يصارع احتمال التجريد والجفاف ، ويحاول أن يخط طريقا وسطا بين الواقع والرمز ، لهذا يضع رمز الانسان ، ورمز الدنيا وجها لوجه وعلى انفراد ، كما كان توفيق الحكيم - على سبيل المثال - يفعل ، فتتحول الأشخاص إلى أفكار نابضة بالعقل ناضية من الحياة كما في ذلك اللقاء المتخيل بين شهرزاد وهتلر في (مشهد تمثيلي بعنوان: شهرزا مع شهيار العصر ، من : سلطان الظلام) فأهم ما يستخلص هو الفكرة ، سواء في مرحل اندياح الشكل وتنامي الصراع ، أو في نهاية المطاف ، وهذا ما لايريده نجيب محفوظ ذو القدم الراسخة في الواقعية ، حتى في تلك المرحلة التي أثمرت مجموعة «بيت سيئ السمعة» - أي عام ١٩٦٥ ، ونشاطه الروائي فيها يتجه نحو إيثار الرموز تعبيرا عن واقع حي ورؤى متداخلة ، من قبلها صدرت «الطريق» ، ومن بعدها «الشحاذ» و «الثرثرة» . كيف توصل الكاتب إلى غرس الشعور بالواقع ، وإلى أي مدى نجح في ذلك ؟ لقد استخدم عناصر متعددة ، هي عناصر البناء القصصي ، ويمكن أن نطرح نفس التساؤل عن الرمز ، بل قد يكون البحث عن طريقته في بث الاحساس بالرمز ، وتوجيه القارى إلى البحث عنه ، وإعانته -

بوسائل فنية راقية ، على بلوغ مراميه ، هو العمل الأكثر شرعية ، لأن الواقع هو الأساس لأى عمل فنى ، مهما توهمنا ابتعاد الكاتب عنه ، أو بذل من محاولات لتعميته ، ولعل ابتداء قراءتنا لهذه القصة بمحاولة ربطها بما اسميناه - تبسيطا - النكتة القديمة يعنى هذا ، دون أن يتضمن هذا الربط أى حكم بالتهوين أو عكسه ، ففضلا عن أن الحكم - فى ذاته - لم يعد ذا أهمية ، فإنه ينبغى أن يستمد - فى حال الحرص عليه - من صياغة العمل ، وليس من بذوره أو أسانيده . وفيما يخص الشخصيات ، فقد دفع الكاتب إلى السياق بعدد منها ، يمكن أن نلاحظ أنه امتد مع حوادثها النامية ، النادل هو البداية ، وقد ألقى جملتين لا أكثر ، ثم بواب العمارة الذى لم يحضر ولم يتكلم ، وإنما تكلم هو عنه مرة ، وذكرنا به مرة أخرى ، وفى الملهى الليلى ظهر شاب طلب مراقصة المرأة فتضارب معه ، حدث هذا دون أن ينطق ذلك الشاب كلمة واحدة ، وكذلك الرجل الآخر فى الترام ، وقد اشتبك معه فى صراع أيضا بسبب غيرته عليها ، ولم ينطق هو الآخر ، وهكذا يمكن أن نلاحظ أن القصة لم تخل من طرف ثالث ، ولكنه يحال بينه وبين العمل ، ويحال بينه وبين الكلام أيضا إن العلاقة بين بركات ودنيا تحولت إلى

تعلق ، ثم إلى مواجة ، ومثل كل نزال تقاس فيه كفاءة الطرفين بانعدام الوسائط والأعوان ، فيما عدا النادل الرومى ، على يديه تم اللقاء دون أن نعرف لمصلحة من منهما كان ، وقد يكون مجرة أداة يسترشد بها لبلوغ النهاية ، مثل المطر ، أو الترام ، أو طبق الفاكهة .

الزمان والمكان

عنوان القصة «قبيل الرحيل» له مدلول زمكانى ، «المزايلة» هى المعنى المشترك ، زمان يزحف لبلوغ النهاية ، ومكان يوشك أن يهجر . وهذا المدخل التراجيدى المقرر بالقواعد الكلاسيكية ، وهو يحدد نقطة هى «الحافة» فى العنصرين معا ، مع هذا ستكون سلوكيات الرجل والمرأة من النوع الذى يعطى انطباعا بالطمأنينة والاستمرار ، وهذا جزء من متناقضات شتى منتشرة فى المشاعر والأفكار والجمل أيضا . تتوازى فى القصة ثلاثة أزمنة ، نجد أنفسنا مدفوعين للتفكير فيها ، بحثا عن عنصر الإقناع فى الواقع ، وعنصر كشف الغموض عن الرمز ، وقد تركت هذه الأزمنة آثارا محددة فى اختيار المكان لعنصر لازم ، أو ملازم ، إذ لا زمان بغير مكان ، والعكس أيضا ، كما تركت آثارا أخرى فى انتقاء الحوادث الجزئية المتصاعدة

بين بداية القصة ونهايتها . هناك إشارة إلى أيام معدودة ، هي كل مـا بقى له فى الأسكندرية ،ولكن يتم التـحـفظ على هذه الاشارة العامة بطريقتين : الأولى انه يقول فى معرض حديثه عن شقته : «بعتها بكل ما فيها ، وبعد غد سيحل بها آخر» وهنا اختزلت «الأيام المعدودة» إلى يومين ، فهذا إلبيع يعنى التخلى وفصم العلاقة ، أن التجربة الثنائية مع المرأة امتدت ما بين عصر يوم إلى ضحى اليوم التالى ، بدأت برغبة مشتعلة ، وانتهت باتهام من طرفه ، وبرود لا يبالى من جانبها ، ويمكن اعتبار هذا «الضحى» الكاشف الذى وضعه أمام اليقين حدا زمنيا للتجربة . هذه التحديدات الثلاثة مختلفة الفاعل ، أو المتكلم بها «الأيام المعدودة» مسندة إلى الكاتب ، الذى يحكى عما يعلم دون أن يكون طرفا فيه ، لكن حديثه عن «هو» يعنى أنه يتحدث من خلال ، أو بلسان هذا ال«هو» . أما التحديد ببعد غد ، لمغادرة الشقة ، الذى يعنى ضمنا مغادرة الاسكندرية ، فقد أسند إليه صراحة ، قاله تطوعاً بإرادة كاملة ، وكأنه بديهية مسلمة لا تثير أى شعور غير محايد ، أما التحديد الثالث الذى أملاه ارتطام الخطط ، وأنهى الموقف فجاة ، وأعلن بصراحة أنه لا أمل فى العودة ، ومن ثم ليس فى استطاعة بركات أن يتفادى

الخدعة بعمل أو حذر من جانبه ، لأنها - هى أصلا - لا تسمح بلقائه إلا مرة واحدة ، هذا التحديد الثالث أملته دنيا ، ولم يعقب عليه بركات . هذه التحديدات الثلاثة تنتمى إلى الزمن الأول ، الذى يمكن أن نكشف فيه الخط الواقعى ، وأبعاد أجزائه من غروب وليل وضحى تحافظ على نسب هذا الخط الواقعى ، وأبعاد أجزائه من غروب وليل وضحى تحافظ على نسب هذا الخط الواقعى أو الخارجى ، ولكن الأوصاف المحملة على هذه الأجزاء ، وكأنها محطات زمانية تنتمى - كما سنرى - إلى الزمان الثالث ، دون أن تناقض أو حتى تخدش الإحساس بحضور فعلى للمشهد الطبيعى المصاحب .

الزمن الثانى جاءت الإشارة إليه فى جملة واحدة ، ثم سكت عنه ، لكنه ظل يصدر شعاعه الضئيل على المشهد الختامى الموضوع تحت ضوء الزمن الواقعى هذه الجملة تقول : «حتى مجلسه المعتاد منذ أربع سنوات بقهوة سيدى جابر تجدد للتو شبابه» إن علاقته بالاسكندرية ، وإن تكن مؤقتة ، ليست عابرة ، وهذه السنوات المسكوت عنها ، ماذا كان فيها ؟ وأين أو كيف يمكن أن نتلمس أثرها فى مغامره تلك الليله الاخيره غير ان يقرر ان كل شئ قد تجدد أن شبابه ، وأن المدينة صارت مغرية

حين هبت رائحة الفراق ؟ إن هذه السنوات الأربع المسكوت عما جرى فيها ، أو التجارب المكتسبة منها ، يعادلها فى عنصر المكان إشارة أخرى ذهبت إجمالا فى جملة أخرى ، وسكت عنها ، «إنه يمضى عطلته عادة عند الأهل فى الريف» وتظهر لام التعليل عقب هذا التقرير : «فالذى فالذلك كان موطنا للوحشة والملل انقلب مبعثا للحنان والأشواق فى نظرة الوداع» ،إن هذه اللأم التعليلية تعطى انطباعا وكأن السنوات الأربع التى يفترض أنه قضاها فى الاسكندرية ، نهبا للوحشة والملل ، إنما قضاها فى الريف (مجازا) وبغير وعى بالمكان أو الزمان ، (كناية) ويكون هذا اليوم الأخير ، ما بين عصر يوم ، يعقبه ليل ، ثم ضحى يوم آخر ، هو كل عمر الإنسان ، فى مستوى الوعى ، بالنسبة لأربعة أعوام ، هى عمرة فى مستوى الحياة ، مجرد الوجود الحاضر كالغائب . إن هذا يسلمنا إلى الزمن الثالث ، الزمن الرمزى ، وسنجد أن المشهد الطبيعى يقوى الاحساس بالواقع ، ويصدر عن خبرة مباشرة بالجو الخريفى فى الاسكندرية ، وهو - بنفس الدرجة - يقود خطى القارئ إلى المعانى الثانية ، يفتح أمامه آفاق الرمز المترامى فى عمر التجربة الانسانية مع الحياة ، من حيث هى «كليشيه» يدفع به

كل شخص ، معتقدا أنه يختلف عن الاخرين ، ثم مكتشفا أنه مثل كل الآخرين ، لابد أن يغادر بحسرة ، منطويا على تجربته الخائبة ، لا يستطيع أن يفضى بسرها إلى أحد ، وهكذا يمكن أن تعاد ، وتعاد ، وتعاد ، بعدد البشر ، دون أن يصفها أى واحدبأنها لعبة معادة ، أو قديمة ، إنها - بالنسبة إلى الفرد ، جديدة دائما ، لأنه لن يلعبها ، أو تلعب به ، وإن ظن أنه يلعب بها ، غير مرة واحدة .

عصر يوم خريفى التقيا ، يوصف الخريف بأنة «الخريف الزاحف» ، والوصف دقيق لأى زمن يأتى ، لكنه مع الخريف يعطى معنى النهاية القريبة ، ومع الانسان يوحى بالعجز ، ومع الخريف سحب بيضاء (وشعر الشيخوخة أبيض ، وعيونها لا تحقق الأشياء) أخفت قرص الشمس ، وطرحت لونها الهادئ الغامش على الشوارع شبه المقفرة . فى أعقاب العناق «استحكم ظلام المغيب فى جو الحجرة المغلق ، وارتجت مصاريع النوافذ بريح مباغتة كما يقع كثيرا فى الخريف ، وما لبث لحن المطر أن عزف فوق الجدران» . انتفاضة جو قبل الشتاء ، وانتفاضة حياة قبل الانطفاء ، غروب يوم ، وغروب عمر ، والوصف نفسه كنايات جنسية ، الجنس رمز الحياة وطريق إلى نقيضها . وحين عادا من نزهتهما المرصعة بالمعارك

والدماء ، ساد الصمت ، وارتفع زئير الهواء ، فقال لها : جو بلادك قلب ، ولكنه جو سعيد ، هكذا أعطى مؤشر «النكد» القادم ، فقد استيقظا عند الضحى ، قرين الوضوح ، وحدها التى تملكه ، حين قالت بحسم : «هذا أوان الذهاب» وهذا التعبير الملتبس يصدق عليه أكثر مما يصدق عليها ، وبهذا المعنى كان هو الأقرب إلى الذهاب – الغياب – الغيبوبة ، فمع هذا الضحى «فتح النافذة فدخل هواء بارد ، وتراءت السماء ملبدة بغيوم فى لون المغيب ، جامدة غير موحية» . لم يكن ثمة تناقض بين الاطار والصورة فمع هذه الطبيعة الجامدة الملبدة الباردة ، بكل ما تحمل من نذر النهاية ، وقبل أن تعلن له رغبة المفارقة ، رآها بعين أخرى ، عين من يعاين النهاية ، «خيل إليه أنها كبرت أعواما ، فسرعان ما شعر بالكبر ، وبأن كل شئ زائل» .

وفى القصة ثلاثة أماكن كذلك ، احدها مسكوت عنه فى الريف ، وكأنه ما قبل الوعى ، وثالثها أخبر عنه وسينتقل إليه ، وهو أسيوط : أقصى النقيض بالنسبة للإسكندرية ، يصف النادل أسيوط ، أو الانتقال إليها بأنها «لن تجد فيها شيئا» مما تمثله دنيا بالطبع ، وكانت هذه الإشارة المثيرة لمخاوف الفقد سببا فى قبول مغامرة أو علاقة كانت ممكنة – فى الماضى – ولم يكن حريصا عليها . أما بيئة الحدث الواقعى الراهن فهى

الاسكندرية ، ما بين ليلة وضحاها . إن اختيار الأماكن ، فى حدود مغامرة عاطفية محدودة بزمن قصير ، يدل واقعيا على أن بركات أقام فى «المدينة» ولكنه لم يعش المدينة ، ويتوام ضعف خبرته بحياة المدينة ، البادى فى سوء اختياره لمكان سهره حيث لم يتمرس بسلوك الأماكن العامة ، بضعف خبرته فى التعامل مع المرأة وكيفية الاحتفاظ بودها رغم تطلع الآخرين إليها . وعلى المستوى الرمزى تومض هذه الأماكن ، فى تصاعدها ، وكأنها مراحل العمر ، للفرد ، وللنوع الإنسانى . هناك سلسلة انتقالات من الريف إلى المدينة ، ومن المقهى حيث المشاهدة الصامتة ، إلى الشقة حيث الخصوصية والاستئثار ، واختبا الإرادة ، إلى الملهى حيث يأخذ الصراع مكان المتعة ، ثم الترام الذى يعيد البداية إلى النهاية (الشقة) ويشهد تصاعد الصراع ، فى الملهى انخلع زرار الجاكتة وتهتك الجانب الأيسر من القميص ، فالخسائر سطحية وإن اقترنت بلكمة وكأنها نذير بالقادم ، غير أنه «سرعان ما عاوده الانسجام» . أما معركة الترام نفسه تسيل ، لكنه يتعزى عن الخطوة القادمة بأن الآخرين يتقدمونه إليها ، لا استثناء من دم يسيل ، يعقبه فراق فى الضحى ، هو بداية لآخرين ستلقاهم دنيا ، فلديها عمل ومواعيد ، وعندما استردت منه ما أعطت لم ير من وجهها إلا

دمامة وحشية ، ووصفها بالشيطانة الحقيرة

مؤشرات

ينطوى التعبير الفنى بطبيعته على أكثر من مستوى دلالى ، مابين الحقيقه ، والمجاز ، والرمز الذى لا ينهض الا على شبكة من المجازات المتساندة ، كإشارات ذات إيقاع ، أو مواقع ، تنشر ومضها المتقطع ، الصادر من كل الجهات ، لتوصل الاحساس بالمعنى المرموز إليه ، مع تجنب المباشرة أو التقرير . وما يدل عليه التكوين الشامل لقصة «قبيل الرحيل» يؤكد أن الاتجاه إلى المعنى المجازى - الرمزى كان الاكثر سيطرة على استخدامات الكاتب للغة ، وانتقائه للصفات والأعمال ، وإذا كان المستوى الواقعى يتمتع بقدر من الوجود فى البداية ، فإن هذا القدر ما حاولنا ربطه بالبداية . تبدأ المؤشرات أو تنتهى بعنوان القصة ، واسم الشخصيتين ، واختيار الأماكن ، وصفاتها ، وصفات المراحل الزمنية . ثم نتأمل بعض الصفات والأفعال التى اختيرت بدقة شديدة يقول بركات للنادل : «أربعة أعوام عشتها فى الاسكندرية ، ومع ذلك فلم أزر - ولو مرة واحدة - لا حديقة الحيوان ولا أنطونيادس ولا الآثار الاغريقية الرومانية ولا هذه المرأة» وهكذا يقرنها بثوابت الوجود البشرى وكأنه يمزج : النبات ، والحيوان ، والانسان فى التاريخ ، ثم فى الحياة (هذه

المرأة) ومع هذه المرأة بدأ العناق قبل التعرف ، وأعطى قبل أن يأخذ (فقد حصلت قبل أن تغادر المقهى) ثم أخذ حين لم يطلب ولم يرد ، ومنع حين أصبح الأخذ له معنى ، وانتهى كفافا لا عليه ولا له . يعبر عن الجو بأنه «غريب وجميل ولكنه بلاشك زائف ككل شئ فى الجلسة» ، وحين آنست فتوره عقب الاتصال الأول «وفى ذروة من ضيقه» ناولته الجنيهن ، فكان لهذا الحركة (الرمزية) فعل السحر فى نفسه وتجديد نشاطه تجاهها ، وبدأت تتكلم بدلال ، ولا بد أن نتذكر نفس الكلمة حين تم اللقاء ، إذ قالت «بدلال بارد» اختفى وصف «البارد» فى الوسط ، ليعود من جديد فى الختام ، يعيده إلى البداية الباردة ، فحين استردت منه النقود ، وتساءل حائرا : ماذا جرى ؟ «فابتسمت ابتسامة باردة وهى تتساءل : أتريد أن تأخذ دون تعطى؟» . أما حين أعلنته برضاها عنه ، فقد اندفع يعد المكان لسهرة طويلة فى شقته ، وراح رويدا يفقد صلته ببداياته ، ويعاكس أحكامه على ماضيه ، انه الآن يحكم على تجربة الماضى بأنها حمق ، إذ كيف كان يراها طوال أعوام ولا يفكر فى التعامل معها «واستلقى عند قدميها» و«اقتنع بأن دنيا تتمتع بصحة تحسد عليها» و وثب إلى الأرض» . هذه أركان - نقلات مشهد قصير جدا ، فى أعقاب الرضا ، وهو رضا الدين ، ومرة استلقى عند

قدميها ، وأخرى وثب إلى الأرض ، وهما فعل واحد ، من نفس الشخص واحد هو الدنيا الاستلقاء عند قدميها يتساوى والاستلقاء (أو الوثوب) على الإض .

إبان السهرة كان الصراع هو السائد ، مع أن الجو متعة ، انخلع الزرار وتهتك القميص ، ثم جاء الألم وسال الدم ، ولكن الهواء البارد المنعش جعله يثمل بعبير المطر «فارتفعت روحه» وقال : «ينقصنا الزهور» ، وبين الصمت وزئير الهواء ، وبين الظلام ووميض البرق ، كان الاعداد لمشهد الختام . تقوم الأصوات بدورها فى تعميق الاحساس بالرمز ، وهى أصوات الطبيعة ولكنها موسومة بالغرابة والغموض ، تأتى همسات من عالم آخر تملأ الصمت بتعابير غامضة ، أو يزأر الهواء ، فيستثير الخيال الحركى ، فى حين يعزف المطر على الجدران ، وحين يتثاءب بصوت كالأنين ، وهذا التشبيه يدخل فى نذر النهاية القادمة تنطق هى بأول كلمة بعد استيقاظها : «هذا أوان الذهاب»

يقوم «التناقض» بوظيفة أساسية فى صنع النسيج القصصى ، وهو اللحن الأساس فيها ، بداية واستمراً ونهاية ، حتى وإن تخللها مشهد وفاق ، فإنه كان بمثابة استدراج لكشف التناقض الدائم تبدأ بثلاث جمل نافية : لم تبق الا أيام ، لا يدرى متى

يراها ، ليس الطراز الذى يوافقنى ، وكان عمله طوال القصة بعد ذلك أن ينفى هذا النفى ، ومع هذا استقر النفى - التناقض كأسلوب بالنسبة إلية أساسا ، وبالنسبة إليها أحيانا ، وفى جمله الافتتاحية المنفية كان يكشف عن أهم تناقض ، وهو تجاهلها لأربع سنوات ، ثم التلهف عليها فى الليلة الأخيرة وتمنى استدامة مودتها بعد الرحيل ، وحين يختار مكانا للهو يختاره فى شارع «النبى» دانيال ، وإذا استكن الظلام تضاعف حنانه وشعوره بالأمان ، ولما استيقظ فى الضحى كانت السماء ملبدة بالغيوم ، وحين اعتقد أنه بلغ سويداءها كشفت له عن رغبة الرحيل وسحبت حكمها بالشك على الماضى ، هكذا امدت شبكة التناقضات عبر القول ، والعمل ، والتعبير ، والشعور منذ البدء تدخل إلى المقهى ، فيعبر عنها بصيغة التنكير ، يعقبها التحديد : دخلت امرأة ، هى ، التى ...» وحين تغير موقفه منها ، ورغب فيها «بعث إلى المرأة بنظرة بدائية» لكنها «أجابته بعمق» ، فهما يعبران عن موقفين متباعدين ، متناقضين ثم تنتشر التكوينات الرمزية القائمة على تراسل الحواس ، من مثل : امتلأ الصمت ، ولحن المطر . وفى الوقت الذى يهزأ فيه بها ، بعد أن بوخت متعته ، بأنها لن تستطيع تكرار خدعتها معه مرتين ، يتغافل عن أنه - هو أيضا - لن يستطيع توقى الخدعة ذاتها مع

غيرها ، غير أنه لا مفر من الرحيل .

فى الفقرات الأولى من القصة ، والفقرات الأخيرة اهتمام واضح بازدواج الصفات ، فالاسكندرية لطيفة جذابة ، والشقة صغيرة مهندمة ، وعيناها واسعتان مقتحمتان ، وهى تخضعه لإغراء فى هالة من الثقة بالنفس والحنكة ، وقد مدت ذراعها بمرح وسعادة ، كما داخله احساس قوى بالزهو والفخار . أما فى الفقرات للوسطى فقط اختلف أسلوب الوصف ، وغادر هذا اللون من القران بين وصفين متقاربين فى المعنى ، إلى ترادف الجمل الوصفية للاحاطة بصفات الشئ بصورة حسية ، بعيدة عن التجريد الذى يتمثل فى ثنائية الصفات ، مثل : ها هى فى فستان شتوى ، مطوقة الوجه بإشارب وردى متلفعة بشال مرصع بالترتر . وهذه المغايرة بين أسلوبين من أساليب الوصف توشك أن تكون مطردة فى هذه القصة .

حين جلست دنيا إلى جانب النادل الرومى «تبادلا كالعادة قليلا من الكلام ، وكثيرا من الصمت (تناقض) يغشاهما جو حاد كأنهما رجلان ، ومن رجال الأعمال على الأرجح (تناقض) ولقد تكشف له عن أنوثة آسره ، ولكنها تكشف له فيما بعد عن نقيض للنقيض فظلت امرأة ، ولكنها امرأة أعمال ، عناقها فى خدمة قرارها ، وقربها ورضاها نذير فراق لا رجعة عنه .

الفصل السابع

الدنيا .. هذه السيدة الجميلة
قراءة فى لغز
السيدة الجميلة

من أقدم تساؤلات الدهشة التى استقرت فى وجدان نجيب محفوظ منذ صباه : البحث التساؤل سطحياً أو مرحلياً عابراً ، مثل كثير من الأفكار أو الأحلام التى يتحمس لها المراهق بعض الوقت ، ثم تكتسحه أفكار أو أحلام أخرى ، وهكذا حتى يتقرب من اكتشافه لذاته ويستقر عند مقولات ثابتة ، وقد لا يكتشف ولا يستقر مطلقاً . فيما يتذكره نجيب محفوظ أن شغفه باكتشاف سر الوجود كان حافزه لإيثار الدراسة النظرية ، ودخول كلية الآداب ، وتفضيل قسم الفلسفة ، معاكساً - في هذا - ماتفضله أسرته من اتجاه نحو الكليات التى تمنح متخرجيها وجاهة اجتماعية فضلاً عن المردود المادى : «خيل إلى أننى بدراستى للفلسفة سأجد الأجوبة الصحيحة ، ألا يصبح الدارس للطب طبيباً ، والدارس للهندسة مهندساً ؟ إذا «فدراستى للفلسفة سوف تجيب على الأسئلة التى تعذبنى . خيل لى أننى سأعرف سر الوجود ، ومصير الإنسان . يعنى بعد تخريجى سأخرج ومعى سر الوجود ... كما تتعلم الطب ، ستتعلم سر الوجود» لقد وصف الكاتب تصوره هذا بالسذاجة ، وهو أدرى بما حصل فى كلية الآداب وما اكتشف من أسرار الوجود خلال تلمذته فى قسم الفلسفة ، وقد نسترشد بما آل إليه أمر كمال عبدالجواد [فى الثلاثية] لنكتشف أن المحصلة لم تكن مشبعة بالقدر الذى

تمنى . ومع هذا فإن الكاتب لم يكف - طوال رحلته القصصية الثرية - طرح تساؤلاته ، وتقديم تأملاته حول سر الوجود ، أو لغز الوجود ، وأغرب ما فى هذا السر ، أو اللغز ، كما سنرى ، أنه مفهوم فى تفاصيله ، محكوم بقوانينه المعلنة ، ولكنه فى جملته يستعصى على الفهم . ولعل هذا الموقف [النهائى] يمثل حدا فى إشكالية ماثلة ، نجد حدها الآخر فى عبارة قديمة جداً ، قالها أحمد شوكت لخاله كمال عبدالجواد [فى السكرية] : «ربما كان من الخطأ أن نبحث فى هذه الدنيا عن معنى ، بينا أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى» . فإذا خلم يكن البحث خطوة بالضرورة نحو الحلق ، فإن الخلق فى ذاته تشكيل أو تجسيد للمعنى ، وهذا التشكيل هو أسلوب من أساليب البحث ، وهو أسلوب جدلى أيضاً ، يتولى تصحيح نفسه بنفسه من خلال الممارسة، والالتحام المباشر بالتجربة .

إن البحث فى «سر الوجود» أقرب استجابه للشكل الروائى ، حيث يمتد الزمن بلا قيود ، وتتعدد الشخصيات ، وتصطدم الرؤى الكاشفة من خلال التناقض ، وقد اقترب نجيب محفوظ من القديم بأكثر من طريقه وقد تكون حيرة كمال عبدالوجواد ، وكلمة ابن اخته إليه طرحاً أوليا مبكراً يناسب المنهج الواقعى الذى حكم الثلاثية ، ولكنه فرض نفسه كلغز يبحث عن حل منذ

«أولاد حارتنا» ، والتساؤل فيها لا يلقيه شخص ، وإنما يطفر من مضمون شامل للعمل ، وهو ما نجده على نحو آخر فى «الشحاذ» ونحو ثالث فى «الطريق» ، ثم تمتد رحلة جعفر الراوى [فى قلب الليل] من ظلام الغريزة إلى ثورة العقل ، فى خط معاكس للتصور النظرى للخلق : «إنى أتمرغ فى التراب ولكنى هابط فى الأصل من السماء» ، وهنا لا يردد الكاتب سر النشأة الأولي كما جاء فى الكتب المقدسة ، وإنما يكشف عن أهم مفاتيح سر الوجود ، أو ألغازه ، إن القلة المعتدلة يقول : «فلتبق التكية ما بقيت القرافة» . وفى «ملحمة الحرافيش» ارتفع البحث فى سر الوجود ، إلى مستوى السؤال الذى يطرحه العمل على امتداده ، كما فى «أولاد حارتنا» . وهذا يعنى أن تلهف نجيب محفوظ على دخول كلية الآداب ، ثم قسم الفلسفة لم يكن استجابة لقلق مرحلى ، بل كان تعبيراً عن شوقا داخلى ، وقلق مكين» بدرجة ، يمكن معها أن نقرر أن البحث أو التساؤل حول «سر الوجود» يمثل محوراً راسخاً من محاور الفكر عند الكاتب ، وقضية أساسية مما اهتمت رواياته بمعالجته ، وقد ألهمه شغفه بالفكر - القضية ، أساليب شتى فى الطرح الفنى ، أو الخطاب ، وهذا ما نعرض له فى بعض القصص القصيرة .

لقد قدمنا بهذه اللمحة الخاطفة عن عمق التساؤل وتنفسه فى

بعض الروايات ، لأن الرابطة بين الطرفين مستقرة فنياً . أما القصة القصيرة فإن نسيجها الفنى ، وحدثها الموضعى لا يتسعان لطرح التساؤلات ، كما أن حرصها على التعبير عن واقع مألوف [أو على وجه التحديد شئ استثنائى فى الواقع المألوف] يجعل من التعرض للقضايا الكونية ، ومشكلات المصير الإنسانى مغامرة غير مأمونة فنياً ، وقد يدفع بالقصة القصيرة إلى الجفاف والتجريد أو التعسف فى فرض الأفكار والسلوكيات وتوجيه التفاصيل ، مما يوجه ضربة قاصمة لأهم عناصر الجاذبية المؤثرة فى تشكيل القصيرة . ونعتقد أن نجيب محفوظ قد أضاف الكثير من الألوان فى زاوية الرؤية لذات الفكرة ، وفى التفاصيل التى يدفع بها فى خط وسط ، له ومض مزدوج من الواقع والرمز ، رغم الثوابت التى لم تتغير فى تلك القصص . وقد حقق بهذا درجات متفاوتة من الإجادة الفنية ، هى إضافة لإمكانيات مكتسبة ، تنمو ، لفن القصة القصيرة العربية .

إن «سر الوجود» – تجمع عند نقطتين أساسيتين: اعجوبة الميلاد ، ولغز الموت . ومن قبل أشار فورستر [فى كتابه : أركان الرواية] إلى حقائق الحياة الخمس ، ومن بينها الميلاد أو هو أولها ، ولكن كتاب الرواية يتجاهلونه ، فإذا ظهر الأطفال فى

سياق رواية ، فكأنما جاءوا محمولين فى طرود بريدية !! إن الأطفال ليسوا كذلك فى روايات نجيب محفوظ [نذكر ميلاد نعيمة بنت عائشة فى قصر الشوق ، والطفل اللقيط عاشور الناجى فى الحرافيش ، وفى فترة مبكرة جداً : طفل النبوأة «ددف» فى عبث الأقدار ، وهذه مجرد إشارة] وهم فى هذه القصص القصيرة المنتخبة يمثلون الجنس البشرى ، فى علاقته بالدنيا ، أو بالوجود . على أن «لغز الموت» هو الأكثر إثارة وحزنا فى نفس الإنسان - الكاتب ، إننا لا نعرف كيف تقبلنا الحياة ، إنها جرعة تسرى فى دمانا وعقولنا نتشربها على مهل ، وامتداد يلغى معنى الصدمة ، إننا نتلقاها ، ونتعامل معها ، قبل أن نعقلها ، أو نفكر فى اتخاذ موقف منها ، وليس هكذا الموت . إنه ، بعد تجربة الحياة ، يفرض نفسه كنهاية حتمية ، تحيط بها التساؤلات التى لا تجد جواباً شافياً من القلق : متى ، وكيف ، وأين ، وماذا بعد ؟ وينسحب التساؤل أو يتمدد ليشمل العمر أو الحياة : فيم كان ما لمان ؟ وما جدواه لى ، وماذا يبقى للآخرين ، وإلا تهدف القوانين الحاكمة لهذا التدرج الحتمى بين ميلاد الفرد وموته ؟ وماذا يحمل له من عزاء أو عذاب فنائه الفردى وبقائه النوعى ؟

منذ المجموعة القصصية الأولى [همس الجنون] سنجد

إشكالية العلاقة بين الموت والحياة ماثلة كاهتمام مبكر وملح ، بالتساؤل القديم ، فى «بذلة الأسير» يكون تحقيق حلم الحياة سببا مباشراً للموت ، وفى «نحن رجال» تكون الرغبة العارمة فى عبادة القوة ، ومعانقة الحياة المتأججة سبباً فى انطفائها ، وفى المرتين يأتى الموت بغتة ، ومؤسساً على أسباب هى فى اعتقاد «البطل» تؤدى به إلى الحياة . وفى «صوت من العالم الآخر» تتكشف صفحة من الحياة الأخرى ، فيها يرتفع الإنسان إلى مستوى الكمال ، فى مقابل الحياة الدنيا التى تمثل النقص ، فهو فوق الأنانية ، والحزازات ، وهو يرى أكثر ، ويعرف أكثر ، وبغير قيود ، ومن ثم يتحقق له الحياد المطلق ، أو التجرد ، فيصل إلى لذة لم يجربها من قبل ، لذة أن «يعرف» أن يعيش عالم الحقيقة الكاملة ، ترى ما سيكون وهو كائن ، ويتمتع ما «كان» بحضور ماثل . وفى «دنيا الله» تصل قصة «حادثة» إلى ما وصلت إليه «بذ لة الأسير» ، لقد بلغ العجوز المجهول حالة من الرضا والأنس بالحياة ، سجل هذا كله فى رسالة مرحة إلى صديق ، ثم دهمه الموت فجأة ، وكأنما بلغ المدى الذى لا يجوز اختراقه ، أو حقق الهدف المناقض لمعنى وجوده . وفى «ضد مجهول» نرى الموت عيانا ، في شكل خيط دقيق من النايلون ، يحيط بعنق كل منا ، يخبط بين البشر خبط عشواء ، يستعصى على فهمنا قانون

عمله ، إلا شئ واحد ، لم يتخلف فاستقر فى زعماق الضمير : كل ما يولد يموت ، بل إن الموت سبيل إلى ميلاد جديد ، هو يفسح الطريق لميلاد جديد [مات الضابط يوم مولد ابنه ، وكان يبحث فى سر الموت فلم يحقق شيئا ، ومن ثم راح يتأهب - ربما من حيث لا يدرى لا ستقباله بقراءة كتب التصوف] فأسباب الموت هى أسباب الحياة [صابر الرحيمى قتل صاحب الفندق العجوز برجل كرسى ولادة قديم] وفى «موعد» تتأكد الخدعة ، العبثية ، اللا منطقية ، جاء الحاج من الريف ، ليستل مخاوف أخيه فى القاهرة ، وقد أنذره الأطباء أن موته مؤكد بعد أشهر معدودات ، وينصرف الأخوان عقب الموعد، ليسقط الحاج تحت سيارة رعناء ، وهو الذى كان يفيض حياة وتفاؤلا . فى «بيت سئ السمعة» تختتم بقصة «يوم حافل» لشخصية موظف جبار ، يقيم حياته على الصراع ، ويبادر إلى النزال لا يتردد فى استخدام سلاح ، ويجد فى وشائج القربى سبباً للعداء ، ويعلق على انجازات الموت القدرى ما يعجز عن صنعه بيده ، لكنه فى حماه جبروته ينسى أن هذا السلاح لا يعمل لحسابه ، ولا يعمل بما يمكن حسابه ، وهكذا ينتهى اليوم الحافل بموت الجبار لأدنى ملابسة ، أو أهون سبب ، بلغ بالكاتب أن يجعل «بولة» طفل سبباً فى مصرعه .

لم نرد من هذه الإشارات أكثر من أن تكون علامات دالة على مساحة الاهتمام بلغز الموت ، وتعدد الإضافات إلى المعنى الواحد الحتمى . ثم نؤثر عدداً من القصص ننظر إليها من قريب ، نكتشف فيها أوجه التشابه لأقنعة الموهبة المتجددة ، وكما يكون هذا الصراع بين الثابت والمتغير ماثلا فى العلاقة بين قصتين أو أكثر ، فإنه يكون في بناء القصة الواحدة أيضاً . هنا نربط أولا بين قصة «لونابارك» [ضمن مجموعة : بيت سئ السمعة، التى صدرت عام ١٩٦٥] وقصة «فى أثر السيدة الجميلة» [ضمن مجموعة التنظيم السرى ، التى صدرت عام ١٩٨٤] وبين القصتين نحو عشرين عاما ، ومع هذا فإن أوجه الشبه تلغى هذه المسافة الطويلة ، وهذا يعنى ثبات التصور والتسليم بقوة قوانين الوجود ، نجيب التمرد عليها ولو بمغامرة ميتافيزيقية ، أو هوربية إلى عالم الزمانى والأحلام .

الدنيا هى اللونابارك ، أو مدينة الملاهى ، واجتيازها من أقصاها إلى أقصاها ، وتجربة «كل» ألعابها ، أو ألا عيبها لا مهرب منه . ويبدأ «الجبر» بمجرد وقوفه فى الطابور طاويا تذكرة الدخول فى يده ، سر وجوده الموروث ، إذ هى «تذكرة أهداها إليه أبوه» فكان جرثومة من ملايين أطلقها هذا الأب ، فأخذ يتزحزح «فى المدخل الممتد على هيئة بوق حتى خرج من

فوهته وقد زهقت منه الأنفاس» ، هذا هو الميلاد ، الخروج من الرحم - البوق ، إلى مدينة الملاهى - الدنيا ، تحوطه الرعاية : النسيم والأشجار ودكاكين الأطعمة ، التى «أفضت به إلى الملعب الكبير» . وهكذا بدأ رحلته» ، التى يمكن حصر ألعابها الإجبارية فى رموز مراحل عمر الإنسان ، ونشاطه الحيوى المناسب لهذه المراحل المتعاقبة ، وهى كالآتى : ١ - مربع الأراجيح وأكثر رواده من الأطفال ٢- ثم مدفع القوة وصوت الداعى : جرب قوة عضلاتك - بدأت جماليات الحياة تناديه فى صورة كشك البيرة المثلجة والمصابيح الملونة ، وحين رفع القدم القدح رأى القمر [المرأة] متدليافطرب لأغنية ٤- ثم اتجه إلى مضمار السيارة المكهربة ، وبدأت الرحلة المكهربة ٥- وإبانها رأى سيارة تحمل فتاة تكالبت عليها السيارة ناطحة والفتاة تضحك ، فهب لنجدتها واستخلصها لنفسه بعد عزل متبادل ٦- تعارفا بالأسماء : حسن وسعاد وشربا وطربا معا ، وركبا القطار معا «فى المقعد الأخير من العربة الزخيرة» إذ هما آخر حلقة فى سلسلة نسبهما . ٧- جربا خطر القطار معا ، فنال منها قبلة طارت لها أحلامه ، حين أعلن عن حبه للغناء شاركته ، وأضافت الرقص ، ولعبة الحظ . ٨- فى لعبة الحظ ربح زجاجة نبيذ وكسبت هى عروسا عارية» وذهبا وهو يفض

سداد الزجاجة» ٩- ركبا الساقية فصعدا إلى جبين القمر وتأكد عشقه لها ١٠- استقلا ترولل غابة الأشباح ، فالقارب المتزحلق ، ثم وجدا نفسيهما أمام وادى التيه ١١- وهنا عرفا الحيرة ، وانبعثت المخاوف ، ورأيا بعض من سبقهما إلى الضياع ، وجربا سوء الظن بنصيحة مبذولة ، ١٢- وظهرت أولى نذر المصير فى عبارة قالها شخص غير محدد : الظاهر أننا لن نخرج إلى سطح الأرض مرة أخرى» ١- فى هذه التيه بدأ السؤال عن المعنى ، والتسليم بالعجز عن تحديد الهدف : «ماذا يعنى الرجوع أو ماذا يعنى التقدم ؟ نحن نسير فحسب» . ١٤- واستأنفا السير ، رغم ما يشاهدان من عجز البعض عن الاستمرار ، إيمانا بأن «سر اللعبة لا يمكن أن يعرف فى أول جولة ، فليس أمامنا إلا أن نجرب حظنا» ١٥- ومع شعور الجزع الذى انتابها كان الخروج من التيه أيسر مما يظن ، تم بحركة روتينية ميكانيكية ، فإذا بهما فى حديقة اللونابارك الضاحكة بالأنوار والأنغام ، ١٦- ومع أنهما شربا من حديد ، فإنه صمم على تجربة اللعبة الأخيرة» بغيرها ستظل فسحتنا ناقصة» ، وإذ يدير إليها وجهه بشوق وحنان ، منحتة ابتسامة غير سعيدة .

إن اختيار «مدينة الملاهى» رمزاً للدنيا ، يحمل دلالة فلسفية

صوفية ، ومدينة الملاهى عادة مؤقتة ، زمانا ومكانا ، ولا تؤخذ فيها الأشياء مأخذ الجد ، وقد تنطوى على أهوال ، ظاهرية ، ومكاسب هى النهاية لا تساوي ما بذل فيها ، وكما كانت بدايتها الخروج من البوق بتذكرة من الأب ، فإن نهايتها : لعبة الموت ، «بغيرها ستظل فسحتنا ناقصة» ، وقد مهدت نذر النهاية لهذا الفصل الأخير من وجع ودوار وزياط وأفواج من الناس تقدم رغم انتصاف الليل .

فى «لونابارك» قامت المرأة بدورها كرفيق فى رحلة العمر ، ولكنه فى القصة الأخرى «فى أثر السيدة الجميلة» تكون هى الدنيا ذاتها ، لهذا لا يحددها باسم [قد فعل ذلك وحددها بأسماء موحية فى قصص أخرى سنراها] مكتفيا بوصفها، يوضعها فى إطار ، ظروف ، ترشح وظيفتها الرمزية ، وخلاصة ما كان بين الفتى [الذى لا يحمل اسما كذلك] وبينها زنه رآها ، فتعلق بها أصابه الإعياء ، ويئس من احتوائها ، فاستسلم أخيراً لقدره لقد راح يطاردة ، ولكنه لا يرعوى ، حتى صرفه العجز . أما رحلة المطارة ، المحكومة بحركة حرة تماما من الشاب المغرم بها ، وخضوع تابع تماما وإن تظاهر بالقصد من الشاب المغرم بها ، فإنما تبدأ قبيل الميلاد أيضا ، وتنتهى بمصادفة [جاهزة] مثل لعبة الموت ، وقد تدرجت علي النحو الآتى : ١-

لعبت المصادفة دوراً فى رؤيته لها ، ذات صباح مبكر دافئ ، عند منعطف البرج ، كان قادماً من ناحية وكانت قادمة من الناحية المقابلة وبينهما أشعة الشمس المشرقة تحبو فوق الأرض الخضراء [والكنايات الجنسية واضحة فى هذا الوصف للقاء الذكر والأنثى ٢- بعد مسيرة دقائق مالت الفتاة - أو المرأة - إلى المستشفى ، دخلت ، تساءل : هل تعمل فى المستشفى أو تعود مريضاً ؟ ولم يكن هذا ولا ذاك اما حركه ذهبيه نتحدد وظيفه هذا الدخول «تذكرت فى فترة الانتصار حريتى ، وبأنه لا يمكن إرجاع الزمن خطوةوالإفاقة من هذه السكرة الغامرة» ، وإذا ، فهو الميلاد ، وشدة شعوره بالأسر وكأنه مسحور بها فطرة ولد بها ٣- ثم تراءى لهما ميدان التحرير ، ويستخدم الكاتب صيغة المشاركة ، «تراءى» ، وفى أعقابه تساؤل منسوب إلى الرجل وحده : «وصاحبنى تساؤل دائم عن جدوى إصرارى أو معناه أو الهدف منه ، ولكنه لم يقلل من حدة نشاطى المندفع» ، وفى «لونابارك» قال إننانسير فحسب ٤- أراد أن يطور الملاحقة إلى تعامل أو تعارف ، بأن هم بالكلام ، ولكن رجلاً قوى البنيان فخم المنظر سبقه إليها ، فاستجابت له ودخلت معه محل باباز ، وظهر من مراقبته لهذا

---

* هذه الأغنية كتبت لفيلم «بعد الوداع»

اللقاء أن تعارفا قديما ، مع هذا لم يفقد الأمل فى أن يأتى دوره ، فظل يتحرك فى «خطه المرسوم» ٥- عبر انها انحرفت نحو دكان ساعاتى ، واجتماع الانحراف والضبط ، أو انحراف الضبط مقصود ، إذ أعقبته حرارة متصاعدة وأصوات متضاربة وزحمة «وكأنما الدنيا نقذف بأناسها وآلامها من كافة الأنواع والأشكال» ، ٦- على أنها تتجه بعد محل الساعاتى إلى البنك الأهلى وتغوص فيه ، وهو لا يملك أن «يغوص» مثلها ، فيدخل ويخرج دون أن يفعل شيئاً حقيقياً ، ومع هذا تظهر كلمة : «حتى متى أستطيع اتقاء الشعور بالتعب» ؟ ٧- ويأتى السنترال بعد البنك ، ويجدها فرصة للالتحام ولو مخاطرة محتمياً بالزحام ، وهناك يسمع العاملة وهى تقول لها «رقم ١١) فتدخل المقصورة وتسحب الباب خلفها ، أما هو فإن الرقم١٢ يشير إلى الخطوة الأخيرة حين يتعانق مؤشرا الساعة عند الرقم ١ ، وبعد الإرهاص السابق عن اتقاء التعب ، يتبدل الحال : «ثمة تعب خفيف بدأ دبيبه فى ساقى ، وهناك شبح الإحباط أيضا ، وظل الشك المؤرق ، ويوجد أيضا شعور قائم بتفاهة كل شئ خارج نطاق المغامرة المجنونة» ٨- بعد المغامرة المادية [فى البنك] والروحية [فى الاتصال بعوالم غير مرئية : السنترال] تكثر الأسئلة ، علاقة الشك ، وإذ تزيد المرأة من سرعتها فى السير

يعجز العقل عن ملاحقتها ، ويصبح الأمر كله ضرباً من المغامرة ، إذ عرجت على شارع البورصة ٩- وتغريه مغامرتها بأن يغامر باعراضها ومحادثتها ، لقد حاول هذا من قبل فاعترضه رجل أقوى وأبهى ، وهذه المرة لا يعترضه أحد ، غير أنها تراه غير ند لها ، وتخاطبه بجفاء : «احترم نفسك» . وهنا يشعر بعقم المطاردة ، فيبدأ طور جديد ١٠- إذ ينداح لغز الوجود بقراءة كتاب القوى الخفية ، ويشغله عالم الغيب عن عالم المشاهدة ، وإذ تنطلق الروح يعجز الجسد ١١- فيدخل صيدلية ، ١٢- وتتوسط الشمس السماء ١٣- ومع هذا تكتسحه عتمة الهواجس ١٤- وتتجاوزه هي في انطلاقتها لا تعبأ به ١٥- في حين تستولى عليه رغبة في الاستلقاء ، ١٥- وإذ يرتطم بآخر فيقول له مؤنبا : «فتح عينك» ، ١٦- فإن رغبته تتزايد في إغماض عينه ، ١٧- وتستبد به حاجاته الفطرية وكأنما ارتد إلى الطفولة ١٨- وإذ يستدعي من الذاكرة أغنية : «الزهر في الروض ابتسم» وهذا يعني أنه حان قطافه ، فإنه يستحضر بيتا للمعري

فسلم إلى الله ربك

فكل ما جاءك من عنده

١٩- ويري نذر المغيب وهي تغادر حديقة ٢٠- في حين

سقط هو فى حفرة ، عيناه ، على المرأة يتابعها لآخر ما يستطيع ، ويعجز عن ملاحقتها ، فيسند رأسه إلى الحفرة مستسلما إلى قدره .

هذه رحلة الإنسان فى حب الجميلة التى لم تشعر به ، لم تخاطبه إلا مؤنبة ، إنه حب من طرف واحد ، الدنيا تفرضه بسحر وجبروت لا يمكن تعليلهما أى دور حقيقى ، إنه مثل ذرة تائهة فى مجرة عظيمة ، لا يملك إلا أن يدور ، ويدور ، فى طريق مرسوم ، ونهاية محتومة .

فى «لونابارك» كان له دور ، بل أعلن أنه لم يدخل ليكون مشاهدا ، ولابد أن يجرى جميع الألعاب ، أما السيدة الجملة فقد شقت طريقها بإرادتها الخاصة ، لم يكن لها رد فعل تجاه تعلقه ، لم يعن هذا التعلق لها شيئا ، بل رأته أهون من أن يخطبها ، كانت تغادر الحديقة ، وهو يغادر عالمها ويستسلم للحفرة ، دون أن يعرف لماذا تابعها كل هذا الوقت ، ولماذا قيد خطاه بها وهو لم يجن منها شيئاً ؟!

الدنيا – المرأة فى هذه القصة يلفها الغموض ، يجمله فى قوله عنها «لا جدوى من وصفها» ، لكنه يستطيع أن يحدد أثرها عليه بكثير من الدقة ، هناك نداء مبهم لا يقاوم ، وشموخ فطرى ، وهى لا تكل ولا تمل توحى بقصد هدف محدد ، على أنه لا

يعرف حقيقة وضعها : أهى متزوجة ؟ مخطوبة ؟ حرة؟ وستكون هذه الحيرة فى «تصنيفها» صفة ملازمة ،وهى ليست الفتاة البكر على أى حال [والطريف أنه فى تفسير الأحلام يعتبر الزواج أو مجالسة الفتاة البكر علامة على إقبال الدنيا ، بعكس المتزوجة] . إنها أرملة ، أو امرأة ليل ، أو موضع احتمالات مثل السيدة الجميلة السابقة .

فى «قبيل الرحيل» [من مجموعة : بيت سيئ السمعة]نجد الشعور بالزوال أو فى قبطى العنوان : الزمان ، والمكان . اسمه بركات ، كان يراها أحياناً تتردد على مقهى سيدى جابر أربع سنوات قضاها موظفاً فى الاسكندرية ، حين أغراه النادل بها ، صده قائلا عنها : ليس الطراز الذى يوافقنى ، فلما تقرر نقله إلى أسيوط ، وتخيل الجدب المقبل ، تحول إلى الضد وأغرى النادل بإحضارها ، كان هذا في اليوم قبل الرحيل ، وكأنه الساعة ١١ فى دورة الساعة أو رقم كابينة السنترال فى القصة السابقة . حين صحبها إلى شقته أعلن أنه باع الشقة ، وسيسلمها بعد يومين ، ومع هذا اشتركا فى لقاء ، مارسا الاتصال قبل التعارف بالأسماء ، أن التعامل مع الدنيا يسبق المعرفة بها ، كانت قد شرطت عليه الحصول على جنيهين ، أخذتهما حتى قبل أن تغادر المقهى بصحبته ، غير أن مفاجأة

سعيدة كانت فى انتظاره عقب اللقاء الأول ، لقد ردت إليه المال، معلنة أنها هكذا تفعل إذا رضيت . أغبطه هذا جدا ، وراح يعد المكان لسهرة جميلة ، ثم اقترح عليها أن يخرجا سويا ، ولكنه - فى الخارج - أثبت عدم خبرته فى الحفاظ عليها والحفاظ على نفسه ، تشاجر فى الملهى مع رجل طلبها للرقص ، وفقد فى هذا الشجار زرار جاكتته وانخلع كتف قميصه ، وتشاجر مع آخر فى الترام لأنه غازلها واحتك بها ، وفى هذا الشجار الثانى ، بعده استردت ما كانت أعادت من مال ، ضايقته الخدعة ، تبدل شكلها فى إحساسه وزمام عينه ، حتى أصبحت بشعة ، وصفها بأحط الصفات ، عزته عما فقد بأن ما عملته مجرد حيلة لإسعاده ، ولكن النهاية المخذولة انسحبت على الماضى كله وأفسدت لحظاته السعيدة . كانا - فى لحظات الصفو - قد تواعدا على اللقاء فى أجازاته ، الآن يظهر فساد هذا الوعد ، قال بحقد مغريا نفسه : إنك يامغفلة لن تستطيعى أن تكررى حيلتك مرتين . ولكن ، حتى هذا العزاء بأنها لن تتمكن من خداعه مرة أخرى قد أفسدته عليه بتساؤل قاتل : ومن قال إننا سنلتقى مرة أخرى ؟!

وفى قصة «الحجرة رقم ١٢» [ضمن مجموعة الجريمة ، التى صدرت عام ١٩٧٣] نقابل «دنيا» تحت اسم آخر ، ليس أقل إيحاء» أو إغراء ، فهى هنا «بهيجة الذهبى» ، وهى تقبل على



فندق لاستئجار غرفة لأربع وعشرين ساعة ، فهو موقع مؤقت مثل اللونابارك ، ومواقع انتقال السيدة الجميلة ، وشقة الموظف المنقول إلى أسيوط ، والزمن مؤقت أيضا ، وهى هنا لم تكن تحمل بطاقة شخصية ، غير عاملة ولا متزوجة ، ولكنها على الأرجح مطلقة أو أرملة ، وهى امرأة شديدة التأثر ، ليس عن طريق الجمال ، بل بقوة البنيان وحدة النظرات ووضوح القسمات . لقد أحس مدير الفندق بشئ من القلق لندرة من يقصده من الجنس الآخر منفرداً ، ولكن القلق تحول إلى ريبة ، حين عرف من الفراش أنها طلبت إخراج السرير وطى الحشية والغطاء «معتذرة بأنها لا يغمض لها جفن طالما أنه يوجد تحتها فراغ لشخص قد يختبئ فيه» ، والحقيقة أنها ألفت أدوات النوم ، وستحتفظ بكل زوارها فى حالة من اليقظة تبلغ حد الهياج والعربدة ، ولن يكون هذا الطلب إلا مقدمة لسلسلة من الطلبات الغريبة ، فهى وحيدة ، ومع هذا تتكلم بصوت عال وحاد ، ولم تلتقط الأذن من كلامها غير عبارة «لايهم» ، كما أنها تطلب طعامًا يكفى لعدد كبير ، ومع هذا تخرج الأطباق فارغة . ثم تبدأ المواكب فى قصد الغرفة المؤقتة في فندق صغير ، تبدأ برجل وأمرأة ، يسألان عنها ، ويصعدان ، ثم تضاعف العدد إلى ثمان : أربع نساء وأربعة رجال ، وهذا إيماء إلى المتوالية الهندسية التى تحكم تكاثر العنصر البشرى . ومع انعدام قرائن

الأمومة فى شخص بهيجة الذهبى فإن امرأة تقدم نفسها بأنها طبيبة مولدة تقصدها ، وتصعد إليها ، ويستمر تصاعد الناس فرادى ، حتى ضاقت بهم الغرفة ، وعجز من بداخلها حتى عن فتح أبوابها ، فلا الناس ينصرفون ، ولا السيدة تنقل زوارها إلى مكان أرحب ، ثم جاءت ثورة الطبيعة من برق ومطر [وهى موجودة كمرحلة فى جميع القصص التى سبقت الإشارة إليها] والناس فى الحجرة ١٢ ،لاهون بالغناء والسكر [بلا شراب] والانتفاخ حتى العجز عن الحركة ، ولكل هذه الأسباب ، وحين يتعرض سقف الفندق لعدوان المطر ، يأمر المدير بإهمال العناية بالغرفة ١٢ ، لقد أفلتت من سيطرته ، ومن ثم لم تعد لها حقوق عليه . استهدفت الغرفة رقم ١٢ لزوار لهم صفات محددة ، تحاكى مراحل التطور الاجتماعى [العام] ، فى البداية أقبل مندوبو جمعية إحياء التراث ، ثم جاء نفر من أساتذة الجامعة ورجال الدين ، وفى سياقهم جاء رجل غامض ودخل الحجرة ، وهذا «الرجل» تولد بين العلم والدين ، وأخذ مكانه فى حياة الناس دون استئذان أو سؤال أو تردد ، ثم أخيراً تأتى جماعة من عامة الشعب ، هم وحزهم لا يصعدون ، وتأمر السيدة الامرة المؤمرة بإيقائهم فى الاستراحة وتقديم المشربات لهم ولعل هذا الانتظار يجعلهم فى مأمن من الدمار القادم لغرفة مكتظة تخلت عنها رعاية «المدير» ، وتركت لنفسها فى جو عاصف

يتهددالفندق بالغرق . وفى القصة يلتقى الميلاد والموت ، كما التقيا فى قصص سابقة ، فحين جاءت الطبيبة المولدة ، جاء في أثرها «سيد الأعمى الحانوتى» وتركيب اسمه يجسد سيطرته وعشوائيته في عمله ، ونوع مهمته . لقد استبقاه المدير ولم تسمح له السيدة بالصعود ، لكنه بقى متململاً يتساءل حتى تأذن له بأداء مهمته ؟ إنه فى الانتظار ، ولكن إلى متي ؟

وفى «صاحبة العصمة» [ضمن مجموعة التنظيم السرى ، التي نشرت عام ١٩٨٤] تظهر دنيا ، وبهيجة الذهبي تحت اسم جديد ، لا يقل إحاء وإغراء أيضا ، وهو كوثر البدرى ، تكترى شقة فى حارة ، لم يرها أحد ، ولكن أخبار جمالها تلهج بها الألسن ، يطمع الجميع فى الزواج منها ، فإذا عرفوا أنها تتمتع بريع وقف ، شرطه ألا تتزوج ، حلموا بعلاقة استمتاع ، وثار بينهم النزاع ، دون مبرر واقعى للنزاع ، وهى أرملة الشيخ النقيب ، قادمة من زين العابدين ، شريفة السمت والسلوك ، ولكن أخلاق أهل الحارة ساءت بدعوى ما تثير من قلق الأحلام ، التي تطوف من حولها فقد «منى كل نفسه بها ، ورأى ذاته فى مرآة الوجود الأجود والأحق بملكيتها شرعاً أو سفاحاً ، وتوثب شيخ الحارة للعمل ، ... وتعرت الأنفس بلا حياء» . ولكن السيدة الجميلة ، كوثر البدرى ، بكل ما يحمل الاسم من إغراء الثراء والحيوية ، لن تسلم قيادها إلا لآخر من ظن الناس أنه يفكر

فيها أو يصلح لها ، إنه شاب مجهول الأب ، نحيل الجسم ، له قلب طفل ، ووجه عذراء ، اسمه ينسون ، إنه النسيان . هو الذى يجعلك سيدها ، وهو نسيان ينبع عن تذكر ، والمقابلة مهمة تماما ، حين بدأ استعراض القوة تحت نافذة كوثر ، قربانا لجمالها ، لعلها تعطف ، توقع شيخ الحارة تطور الوضع إلى ما يسيئ ، «ولم يجد من يحاوره إلا ينسون ، المستقر فى رحاب الطيبة والأسى فيقول له : «لا يتذكرون قتلى أسلافهم ياينسون» فتذكر صرعى الدنيا هو أقوى تحريض على نسيانها .

وينسون المجهول الأب تكشف عن جمال حقيقى بعد أن دخل حمام السلطان ، فها هو النسيان ، وهو نوع من الفناء ، يفرض وجوده وجماله وسلطانه ، وقبل أن تتفاقم الشائعات أعلنت كوثر عن رغبتها ورضاها بالزواج من ينسون ، والتضحية بالوقف ، وقبل أن تشيع تأويلات خبيثة عن حقيقة هذا الزواج ثم إشهاره بشاهدين خطيرين ، حمل حضورهما معها فصل الخطاب : شيخ الأهر ومدير الأمن العام : السلطة الروحية ، والسلطة السياسية ، أو الدين والدنيا ، يشهدان على أن «ينسون» هو الزوج المناسب لسيدة لم يجرؤ أحد من قبل على الاقتران بها ، سيدة اسمها دنيا مرة ، وبهيجة الذهبى مرة أخرى ، وكوثر البدرى مرة ليست الأخيرة .

الفصل الثامن

أزمة مجتمع .. أزمة ضمير
يوم قتل الزعيم

«يوم قتل الزعيم» رواية قصيرة . من ثمانين صفحة ، لعلها أقصر روايات نجيب محفوظ ، التى اتجهت فى السنوات الأخيرة نحو التركيز فى الحجم ، بكل ما يستتبع هذا من تقليص فى عدد الشخصيات ، واختصار فى الوصف إلى الحد الأدبى ، وتحويل السرد إلى ذاتي داخلى ليقوم بوظيفتين معا ، ومن ثم يأتى الحوار خاطفا . ربما ليست مصادفة أن يتجه الكاتب إلى التركيز مع التوجه إلى الرواية السياسية بشكل مباشر ، منذ الحب تحت المطر ، والكرنك . وإضافة الوصف بالمباشرة احتراز واجب ، لأن نتاج نجيب محفوظ - فى مجال الرواية بخاصة ، إلا فى حالة أو حالتين - يمكن تفسيره تفسيراً سياسياً ، وليس هذا ما نقصد إليه ، لأن التفسير السياسى ، لا يعنى بالضرورة أن الرواية سياسية !!

إن رواية مثل «بداية ونهاية» يمكن تفسيرها من منظور الصراع الطبقى ، كما تفسر «الثلاثية» من حيث دلالتها على الصراع مع الاستعمار من جانب ، والأحزاب فيما بينها من جانب آخر . وكذلك الأمر بالنسبة لرواية ك «الشحاذ» التى تجسم أزمة المثقفين وضياعهم ، إن هذا يمكن أن يفسر كثمرة لوطأة الحكم العسكرى ، واستهانة الحكام بهم ، وإشعارهم

بأنهم زائدون عن الحاجة ، .. وهكذا ستتقبل هذه الأعمال إمكانية التفسير السياسى بدرجة أو بأخرى دون أن يعنى هذا أننا إزاء رواية سياسية . ولسنا نعول على قصد الكاتب ، وهو أم باطنى ، ولكن النسيج الروائى هو الذى يدل على طبيعة المحتوى ، ومركز الجذب فيه . إن العناية بالتفاصيل ليست خاصية أسلوبية وحسب ، إنها خاصية فكرية أشبه بالمغناطيس الذى يقود خطى القارئ إلى تصور محدد ، هذا فضلا عن الموقف الروحى للشخصية الروائية ، ونعنى اتجاه اهتمامها ، ودرجة إحساسها وعلمها من أجل الآخرين .

الرواية السياسية إذاً تختزل التفاصيل إلى الحد الأدنى ، وتنطوى شخصياتها على قدرة التمثيل للنوع ، أو للطبقة ، أو للمذهب ، وهي ليست مهمومة بذاتها الفردية وحدها ، ربما اهتمت بالأغيار أكثر من عنايتها بذاتها .

روايةسياسية

«يوم قتل الزعيم» رواية سياسية بهذا المعنى ، والزعيم المقتول هو السادات ، دون أن يصرح الكاتب باسمه . أما قاتله فهو الجيل الناصرى الجديد ، كما تدل قراءة الرواية . لا مهرب من تلخيص شديد الإيجاز . وسنجد مشابهة الواقع ، أو إعادة

تمثيلة ظاهرة . علوان ورنده جاران فى السكن ، متعارفان منذ الطفولة ، متحابان قبل المراهقة ، مخطوبان فى عهد عبدالناصر، وهما على أبواب الجامعة ، ثم جاء عصر الانفتاح فأصبح زواجهما - مع جنون الأسعار - شبه محال ، صامدان مع الحب رغم قسوة الزمن وطوله . رئيسهما فى العمل قطاع عام ، لكنه منسق عظيم مع القطاع الخاص ، تمكن من دق الإسفين بين علوان ورنده ، افترقا تحت شعار الإيثار وليس الأثرة . فانتهت رندة إلى الزواج من المدير ، وظل علوان تائها يتخبط فى شباك المدير وأخته الكهلة الثرية . ما أسرع أن فشل الزواج لأن «المدير» أراد أن يجعل من زوجته قطاعا عاما فى خدمة القطاع الخاص ، ثار علوان من أجل الحبيبة التاريخية ، وضرب زنور علام - المدير- لكمة واحدة كانت القاضية . دخل السجن بتهمة «ضرب أفضى إلى موت» . لكنه سيخرج ، ومعه صنعة ، ستكون أكثر فائدة له من الشهادة هذا هو الهيكل الخارجي الماثل فى عنصر الحكاية ، لكن الاستخدام الرمزى الذى ترشحه أكثر من وسيلة هو الذى يعطى الحكاية قيمتها الفنية ، بل يحولها إلى عمل جمالى متناسق . واننا نعتقد أن نجيب محفوظ لم يكن أمامه إلا هذا النمط من البناء الفنى ،

ونعنى الاستخدام والتكوين الجمالى ، ذلك لأنه يتناول حوادث شديدة القرب زمنيا ، مثل اغتيال السادات ، شديدة الوضوح فى أذهان القراء ، مثل التجربة الناصرية وحوادث النكسة وما تبعها ، شديدة الحضور فى حوارهم لأنها لا تزال مؤثرة فيهم ، ومن ثم فإن التعبير المباشر علي المستوى الواقعى لن يأتى بجديد ، والاستخدام الساذج لشخصيات الرواية كمعادل أو مقابل للشخصيات السياسية المقصودة لن تكون أقل سذاجة ، كما أنه ليس مما يفخر به كاتب كبير يملك موهبة زاخرة فياضة ، أن يقدم لنا عملا روائيا يمكن ترجمته بشكل مباشر ، من خلال الأدوار والصفات والحوادث التى تضطلع بها شخصيات الرواية .

إن هذه المقابلة - على أى حال - ممكنة ، ولكنها غير متطابقة بكل حذافيرها ، كما إنها لا تستطيع - وحدها - أن تفسر جماليات الشكل ودلالات الرمز . يمكن أن يفهم علوان على أنه الجيل الذى رباه عبدالناصر ، كما يمكن أن تكون رنده هى مصر كما يمكن أن تكون الحرية ، واستخدامات نجيب محفوظ السابقة تسمح بهذين التفسيرين ، ولعلنا نذكر«نور» - في اللص والكلاب ، و«زهره» - فى ميرامار- وعلى هذا

سيكون أنور علام مقابلاً السادات مع هذه الإمكانية التى لن تكون على خطأ تماما ، وإن كانت وسيلة ساذجة - نرى أن الأمر أكثر تعقيدا من ذلك .

لقد تدرجت المسافة الزمنية بين الكاتب والفترة التى اختارها لموضوعه ، فى اتجاه الاختزال ، حتى تلاشت تقريبا ، بدأ بروايات من الزمن المصرى القديم ، ثم انتقل بسرعة إلى العشرينات والثلاثينات وإبان الحرب الثانية ، وهكذا حتى وصل إلى قتل الزعيم ، بعد عامين من حدوثه . إن منظرى الادب والنقد يرون فى هذا الاقتراب خطرا يهدد موضوعية العمل الفنى ، وضرورة أن يستقل بذاته ، فلا يكون مجرد صدى أو إنطباعاً عن واقع أو واقعه معاشة . ولعل هذا كان من دوافع سلسلة من التغييرات والعلاقات التى حرص نجيب محفوظ على إجرائها . أولها هذه الطائفة من الأسماء ، التى يمكن توصف ببساطة بأنها ليست أسماء مصرية ، كثيرة الدوران مثل على طه ومحجوب أو حسن و حسين أو كمال عبدالجواد ، ومن التعسف أن نفرض عليها إيجاد الرمز الذى تقبله اسم «صابر الرحيمى» و «الساوى» وغيرهما من شخصيات تراجيديا المصير الإنسانى فى «الطريق» . إن الشخصيات الرئيسية لا تزيد عن ثلاثة ، هم

: محتشمى زايد ، وحفيده : علوان فواز محتشمى ، ثم : رنده سيلمان مبارك . وليست هذه الأسماء الثلاثة مما يشيع فى مصر ، بعكس أسماء الشخصيات الأخرى التى لا تشارك فى صناعة الأحداث - على المستوى السياسى بالذات - مشاركة قوية ، فإنها تحمل أسماء عادية مألوفة مثل : هناء ومحمود وعلياء وأنوار . وبعض هؤلاء يظهر مطلقا : (علياء سميح ومحمود المحروقى) وإنما نعرف طرفا من سلوكه وموافقه الرافضه الحادة . ويبقى اسم «جلوستيان» أخت أنوار علام الكهلة الجميلة الثرية ، لنضاف إلى الأسماء غير المألوفة ، التى اختيرت - فيما نرجح - لتستعبد أو لتبعد الاحساس بالواقع المباشر .

المفتاح

وقد أقيم هيكل الشكل على الشخصيات الثلاث المشار إليها ، فى فقرات متتابعة ، يتصدرها اسم : محتشمى زايد ، ثم علوان فواز محتشمى ، ثم رنده سليمان مبارك ، سبع مرات بنفس التعاقب ، إحدى وعشرون فقرة يختمها محتشمى - الجد العجوز - بفقرة قصيرة جدا وكأنه يضع فى أيدينا المفتاح الذى بحثنا عنه طويلا ، وكان هو نفسه يشاركنا فى البحث ،

ولعله لم يكن يفطن إلى أن المفتاح فى يده . وهذه الفقرة الأخيرة هى الثانية والعشرون . هذا التوازن المسرف فى دقته ، الحريص على التناوب أو التعاقب ، هذا النزوع الهندسى الرياضى ، ينمع من الجانب الفلسفى فى تكوين نجيب محفوظ ، ولماذا لا نقول انه ينبع من إيمان عميق بالعدالة ، وضرورة أن تتوازى الفرص ، حتى أدت إلى حظوظ متفاوته . على أنه لجأ فى ترتيب شخصيات رائعة «المرايا» إلى الحتمية الهجائية ، وكأنها يصف هذه الشخصيات أمام فصل دراسى ، على أننا ينبغى أن ندرك أن هذه الشخصيات الثلاث : الجد محتشمى ، والحفيد علوان ، وخطيبته رنده ، هى وحدها الفاعلة المؤثرة ، إيجابيا ، فى حين كان «التحريف» بدرجة أو بأخرى من مهمات باقى الشخصيات ، فى مقدمتها أنور علام ، الذى لقى مصرعه بضربة واحدة يوم قتل الزعيم ، فتوحد الرمز والمرموز إليه طوال الرواية أن يلتزم الموضوعية ، ويسجل (وهذه كلمة مقصودة لأن فى الرواية جانباً تسجيليا واضحا) ما تردده الجماهير المختلفة حول عبدالناصر والسادات .

لابد أن تستوقفنا المسافات بين أشخاص الرواية . العجوز محتشمى بلغ الثمانين ولا يزال متمتعا بصحة جيدة ، عينه فى

الطعام كما يقول عن نفسه ، هو من الجيل الأثير عند نجيب محفوظ .. جيل ثورة ١٩١٩ التى يعتزبها ، وبزعيمها . محتشمى

صورة فيها قدر من العصرية أملته طبيعة الموضوع ، من شخصية سابقة هى عامر وجدى (قلاوون الصحافة) فى «ميرامار» . أصداء ثورة ١٩ لا تزال تدوى فى خياله الطليق المتشبث بالماضى تحت إلحاح غيبوبة الشيخوخة . محتشمى شديد الاعتزاز بسعد زغلول أيضا ، ويستنكر من عبدالناصر وأصحابه أن يردوا الزعم بفشل ثورة ١٩ وأن ينكروا فضل السابقين . مع هذا فلا بد أن يلفتنا فى هذه الرواية أمر ، سبق مثله فى «ميرامار» ، لكنه هنا أشد وضوحا ، وأدعى للتأمل . فمع أن العجوز يقفز فى البيت ذى الغرف الثلاث مع ابنه فواز ، وحفيده علوان ، فإن الكاتب يقفز الاب والابن ، ويركز الضوء كله على علاقه الجد والحفيد وندرك انه فوق شديد الحب لهذا الحفيد ، الذى سنعرف أنه يمثل الجيل الناصرى ، المقهور بنكسة ٥ يونيو ، لكنه لا يجعل منها حكما على التجربة الناصرية ، ومن ثم لا يتخلى عن حب عبدالناصر.. وقد كان عامر وجدى «ميرامار» مؤثرا لمنصور باهى ، المذيع بإذاعة الاسكندرية المحلية ، هذا اليسارى الشاب النزعة فى حين أنه

- عامر وجدى - لم يخدع بالشعارات الزائفة التى يرددها سرحان البحيرى ، الانتهازى المتنفع بالاتحاد الاشتراكى والقطاع العام .إن ثورة ١٩ هى الثورة الأم ، التى أنجبت ثورة عبدالناصر ، حتى وإن أنكر ذلك . هذه إحدى الإشارات الرمزية التي ختم بها نجيب محفوظ رواية «السمان والخريف» ، ونجدها ماثلة هنا فى علاقة الأب الفاترة أو العادية بابنه فواز ، وعلاقة التواصل الحميم مع الحفيد الناصرى علوان ، حتى إن محتشمى فى أول فقرات الرواية يتمنى لو كان فى الشقة غرفة رابعة ، إذا لأمكن لعلوان أن يقيم فيها عشه . وحين تؤدى ضربة علوان لأنوار إلى موت أنوار ، ودخول علوان السجن ، يحزن الجد بقوة ، ولكنه يتطلع إلى يوم خروج علوان من السجن ، وتختم الرواية بهذه الأسطر معبرة عن الأسى والأمل والمشكلة معا، «لا أحسبنى أراه مرة أخرى ، سيجد حجرتى خالية ، فيمكنه أن يتزوج حبيبته فيها . ترى هل بقيت أكثر مما يجوز ، هل لعبت دوراو أنا أدرى فى تعقيد مشكلته؟» ليس من مهرب فى رواية تقوم فيها العلاقات والمسافات بدور أساسى فى تكوين الشكل ، أن نجد للمساحة الساكنة التى يشغلها جيل الوسط - فواز وزوجته - دورا سلبيا ، فثورة عبدالناصر لها إخوة ، لكنهم

خاملون مستنزفون بالدفاع عن لقمة العيش ، أو هم أعداء لها ، حتى أولئك ، أو يخاصة أولئك الذين ركبوا موجتها وأفادوا من مغانمها . ويبقى أمل الدفاع عن مبادئها محصورا فى الجيل الذى كان تلميذاً إبان عهد عبدالناصر ، إنه يرى فيه الأمل ، وكما يقول علوان : «وقتها كان الحلم يمكن أن يصير واقعا» فى حين يقول أبوه فواز :«هل تعنى الثورة (ويقصد أى ثورة بناء على اعتقاده قياسا على مامضى) إلا مزيدا من الخراب؟»

المنحى الرمزى

وكما أخذت المسافات الزمنية ودرجات وضوح الشخصيات دورا مهما فى بناء هيكل الرواية ، كذلك لعب التجريد مثل هذا الدور ، مما يؤكد المنحى الرمزى للرواية ، فمع الإيجاز الشديد فى المقاطع الحوارية ، نجد أن الحوار - فى أكثر الحالات - محصورا بين شخصين ، وفى حدود تنم على ازدواجية الدلالة ، فى اتجاه علاقة علوان ورندة ، أو خطبتهما الممددة بالفسخ لطول العجز عن إكمال رحلة الزواج ، وفى اتجاه المشكلة الوطنية الحوارية في الاتجاهين معا ، وقد تبدأ من نقطة لتنتهى إلى الأخرى تعقيبا على أول تدخل مغرض من المدير أنور علام ، لإثارة القلق فى خطبة علوان ورندة ، جرى الحوار بين

الخطيبين هكذا : -

« - هل تصدقين أنه يوجد حل لمشكلتنا لم نهد إليه بعد ؟

فتفكرت قليلا ، ثم قالت :

- أملى فى الله كبير ، نحن نفكر وكأن كل شئ سيبقى على حاله إلى الأبد !

فقلت بقلق :

- ولكن العمر يجرى يارندة

فقالت باسمة :

- ربما ، ولكن الحب!»

وفى حوار آخر (ص ١٨) بين رندة ووالديها ، ترفض الأم الخضوع المطلق للحب ، وترى أنها تزوجت بلا حب ، واستمرت حياتها موفقة . قالت رندة :

«- ياماما لكل جيل طريقته ، وجيلنا فاق الجميع فى سوء حظه .

فيقول أبى باسما :

- جاء عصر أكل الناس فيه الكلاب والقطط والحمير والأطفال ، ثم أكل بعضهم البعض!

فقلت بمرارة :

– لعلنا أسعد من عصر آكلى البشر .

وهتف أبى مغيرا الجو :

– حسبكم . المسلسل التفزيونى بدأ

انتزعتنى المقدمة التى أحبها من الصراع . بقوتها الانسيابية دعت حبيبى فهبط من الغيب وجلس إلى جانبى . إنقلبت فجأة إلى أنثى حالمة شديدة الفهم للحياة الزوجية . وطاردت دمعة خائنة أو شكت أن تفضحنى . هل تقبل الدنيا بدونه ؟

وقالت ماما : يابخت أبطال المسلسلات ! فما أسرع أن يجدوا لمشكلاتهم الحل السعيد!»

لا شئ يبقى على حاله ، لكن الحب ثابت . وإذاً فإن الحب هو الحل لمشكلة جيل فاق الجميع بسوء حظه وإن لم يأكل القطط والكلاب بعد ، فإنه يأكل الشعارات والأوهام عن طريق التلفزيون . وحين تفضى رندة إلى علوان بالسبب الخفى لطلاقها من أنور ، هتف :

«– الوغد !

---

* هذه الأغنية كتبت لفيلم «بعد الوداع»

- انتهى وقت الغضب فلا تنس وعدك .

- فاق أى خيال .

- ليس أعجب مما سمعنا فى حياتنا»

إن هذه الجملة الأخيرة توقف حصر الحوار بين علوان ورندة وتنشره بالبديهة على ما يتناقله الناس عن أصحاب المراكز القيادية وما يظهر عليهم من تحولات . بعد ما كانوا يتظاهرون به من أفكار وسلوكيات ويتأكد التجريد فى تور الحوار ليستصفى منحاه العام فى ربط وتنظير التجربة الخاصة بالوضع الشامل ، زننا نجد الواقع المادى مختزلا إلى الحد الأدبى - كما أشرنا ، كما نجد استبعاد هذا الواقع حتى على المستوى النفسى والاجتماعى رغبة من الكاتب فى التركيز على العنصر الدرامى الجدلي المادى فى محورى الصراع الأساسيين ، وهما العصران أو العهدان السياسيان ، يمكن . أن نحصرهما فنيا فى علوان وأنور علام ، ونوضح ما نريد بملاحظة أنه عقب فشل زواج أنوار ورندة ، وهى التى تمردت ورفضت الحياة الساقطة التى يستدرجها إليها ، نجد علوان - خطيبها السابق - لا يجد حرجا فى أن يسارع إليها ، معلنا حبه ، ورافضا لكل محاولات الاستدراج المغرية التى بذلتها

جلوستان وأخوها أنور تجاهه ، حتى يصرعه من أجلها . هنا لابد أن نحرر خيالنا من القياس إلى العرف والألفة ، إن الشاب الشرقى بعامة يجد فى نفسه ، وفى نظرة المجتمع إليه الكثير من العوائق التى تمنعه من العودة إلى فتاة سبق له أن خطبها ، ثم تركها أو تركته وتزوجت غيره ، حتى وإن تحررت من هذا الغير . إن علوان يعود إلى رندة ، ويصحبها إلى جلستهما القديمة فى استراحة الهرم ، ليستأنفا النظر فى وضعهما المشترك ، وكأن الزواج الفاشل لم يكن ، بل إنه - فى نظرهما - لكذلك بالفعل ، لأنهما تناسياه تماما ، فلا عتاب ، ولاذم ، ولا مجرد التذكر . هنا نشعر بأن حدود الحركة المرسومة للأشخاص ، وحدود المشاعر التى تجرى فى وجدانهم ليست محدودة بالتجربة الرنسانية التى يمكن قياسها بالاحتكام إلى الواقع ، وإنما تحددها علاقات أطراف البناء الروائى من الزمان والمكان والشخصية ، والجملة الحوارية ، ولا يسمح لها أن تتجاوز ما يخدش دلالات الرموز .

دلالة المكان

تقوم الأماكن القليلة بدورها التكوينى فى تدعيم المتجه الرمزى . يعبر محتشمى عن البيت الذي تقيم فيه أسرته ، ومن

المهم أن نعرف أن أسرة رندة تقيم فى نفس البيت ، فى الدور الأعلى مباشرة . يقول : «بيتنا أقدم وأصغر بيت فى شارع النيل ، قزم وسط العمائر الحديثة ، النيل نفسة تغير ، وكأنه مثلى يكابد وحدة وشيخوخة» . إن قدم البيت يعادل ثبات الحب ، وكان هذا البيت وعاء الحب ، كانت القبلة سفيراً يوميا على السلم عقب العودة من العمل . فإذا غادراه فإنهما معا فى العمل ، فى إدارة واحدة ، فإذا رغبا فى جلسة مريحة ذهبا رلى مكان لا يتغير : استراحة الهرم ، وشاهدا القاهرة من فوق ، وهما يشربان الشاى ويأكلان السندوتشات . ليس من الممكن تجريد استراحة الهرم من الإيحاء التاريخى ، ويتأكد هذا الإيحاء حين نرصد الحوار الذى جرى فى المرات الأربع ، التي ذهبا فيها سويا إلى هناك .

المرة الأولى لا نشاهدهما ، وإنما ينقل إلينا علوان طرفا مما جرى فيها من حديث (ص ٢٤) :

«قلت لها مرة فى استراحة الهرم :

– فلتسل بحصر أعدائنا

فدخلت اللعبة قائلة :

– غول الانفتاح واللصوص الأماثل .

– هل ينفعنا قتل مليون؟

فقالت ضاحكة :

– قد ينفعنا قتل واحد فقط !»

المرة الثانية تنقلها رندة ، وكانت فى أعقاب استفزاز المدير لهما ، «الجو بارد حقا ولكن الشمس ساطعة ، ونحن ننظر من عل إلى المدينة التى تبدو عظيمة هادئة مترامية ، كأنما خالية من الهموم والقذورات» . وبعد حوار قلق يتردد إعلان الحب وكأنه وداع أو مرثية لعزيز ، «قال بصوت دلنى على أنه يشاركنى أشواقى :

– شد ما أريدك أكثر من أى شئ فى الوجود»

ثم يأتى تعقيب رندة ، نقرأه وفى ضميرنا تجربتها القريبة بالخطبة ، البعيدة باحتمال الزواج ، ونقرأه ورندة تعبر عن وجدان مصر ، وتجربتها الحضارية المتميزة :

«انضباطى خلقة مركبة فى أعماقى منذ الصغر . حوارى مع رغباتى الجامحة دائما ينتصر ، لم تؤثر فى تجارب شاهدتها عن كثب . حافظت على تصورى الوقور لمعنى الحرية . لم أتزعزع للتهم الساخرة المألوفة بالانغلاق والرجعية . ولم أبرأ من الحزن» .

المرة الثالثة يروى حديثها علوان . «كان يجب أن أختار مكانا آخر غير استراحة الهرم .. لا يوجد شخص يستحق الاحترام ولا فعل يستحق الثقة ولا وعد يستحق التصديق» . هنا يتباين جلال التاريخ (الهرم) مع تهافت الحاضر (لاشئ يستحق) ولهذا حدث الفراق بين رندة وعلوان . /أما لماذا حدث ؟ فبعض الأسباب مضت بها كلماته السابقة ، وبعضها الآخر كان أول مالقيه عند العودة إلى البيت . كان الجد والوالدان أمام التلفزيون . رأى الجد حالة الحزن ماثلة فى وجه حفيده . «قال وكأنه يهرب من أفكاره :

– فيلم عن امرأة مجنونة ، لم أحبه

فجاريته متسائلا : ولم ترى ما لا تحب ؟

– فى القناة الأخرى خطبة

– ولم لا تغلقه ؟

– هو خير من لاشئ

فقلت :

– الخطبة فسخت!»

هكذا تستولى امرأة مجنونة على قناة ، وخطبة على القناة

الآخـرى . ويقـوم التـداعى اللغـوى بدوره - مـرة أخـرى - فى توحيد الرمز والمرموز إليه ، فيعلن علوان أن خطبته فسخت ، وستجد الحوادث بعد قليل ، ويقتل الزعيم قبل الخطبة ، وتظل المرأة المجنونة تروى حكاية غير محبوبة لا تجد من يشاهدها .

وتتولى رندة تعريفنا بما جرى فى اللقاء الأخير ، بعد طلاقها ، وكـانت مـعـرفـة علوان بمـا جـرى من أنور حـافـزه إلى تحـويل غضبـه إلى ضـربة ، كـانت الخـتـام . وفى هذا الجـزء من بناء الحوادث نجد الكاتب حريصا على توازن المادة ، حتى أن هذه اللقاءات فى استراحة الهرم قد قسم الحديث عنها مناصفة بين علوان ورنده .

كل الحقائق!

لقد حاول محفوظ أن يجمع في روايته كل أسباب التذمر التى سبقت مقتل السادات ، لكنه - بنفس الدرجة من الحرص على التسجيل - حرص على ألا تكون رواية وثائقية ، أو تنطوى على ما يعرف بالملف أو الدراسة . وهو خير من «يهندس» شكلا فنيا محكما ، يقول كل الحقائق المطلوبة دون إدعاء أو جفاف . محتشمى زايد الذى قام بكل الأدوار فى حياته وانتهى إلى

التعلق بالسماء وانتظار الموت فى صمت ، يصدر أحكامه فى كل اتجاه ، وكأنه - حتى وهو لا يتردد فى إعلان اعتزازه بثورة ١٩ واتهامه بنكران الجميل لثورة عبدالناصر - كأنه الجانب المحايد أو عمق الضمير المصرى :

«يجمعنا فى الصباح المدمس وحده أو الطعمية . هما معا . أهم من قناة السويس . سقيا لعهد البيض والجبن والبسطرمة والمربى ، ذلك عهد بائد . أو ق .ا. أى قبل الانفتاح» .

ويرثى لحفيده لأنه «رمى ببهلوان يطلق فى العطسة عشرة شعرات عقيمة» ، لكن ما عقدة البهلوان؟ وهل جاء بها أم أوجدناها فيه ؟ : «نحن قوم نرتاح للهزيمة أكثر من النصر ، فمن طول الهزائم وكثرتها ترسبت نغمة الأسى فى أعماقنا ، فأحببنا الغناء الشجى والمسرحية المفجعة .. جميع زعمائنا شهداء : مصطفى كامل شهيد الجهاد والمرض .. جمال شهيد ٥ يونيه ، أما هذا المنتصر المعجبانى فقد شذ عن القاعدة . تحدانا بنصره ، ألقى فى قلوبنا أحاسيس وعواطف جديدة لم نتهيأ لها ، وطالبنا بالنصر بتغيير النغمة التى ألفاها جيلا بعد جيل ، فاستحق منا اللعنة والحقد ، ثم غالى بالنصر لنفسه تاركا لنا بانفتاحه الفقر والفساد ، هذه هى العقدة» .

وكما لم يكن راضيا عن السادات وحاول إنصافه ، فكذلك كان مع عبدالناصر ، لا يعجبه إنكاره لثورة ١٩ وعظمة سعد وزعامته ، كما لا يعجبه من حزبه الجمود عند شخصه ، فيوجه إلى حفيده العزيز تساؤلات : ألم تحملك الأحداث على الإيمان بالوطن والديمقراطية ؟ وما معنى الإصرار على التمسك ببطل منهزم ؟ (ص ٢٢) . ولهذا يرى الأخطاء المستمرة «ماذنب حفيدى يا حثالة الأرض؟ ورثتم أبناءكم المال والأمان ، وأورثتمونا الضياع والفقر والديون ، وكأن الثورة ما قامت إلا من أجل سعادتكم وتعاستنا» (ص ٥٤) . وتجرى ذكرياته العزيزة ترتوى من ماضيه ، فيجد العاهرات أشرف غاية من أصحاب السلطان ، وإن تأخر فى إدراك ذلك :

«زمردة ترقص شبه عارية وتغنى «الميه حصلت نصى» ليالى العربدة والمجون والمنبوذين بلا ذنب ، حيث تتجلى الحكمة والصدق فوق جباه العاهرات والقوادات ، تعلن لنا بكل تواضع : ألسنا أرحم بكم من قوادكم العظام ؟ نحن نبذل أنفسنا فى سبيل الترفيه عنكم ، وهم يضحون بكم بغية الترفيه عن ذواتهم ، فإلى جنة الخلد يا زمردة ، ويالهلوبة ، ويا أم طاقية ، وياجميع المنحرفين والمنحرفات، ممن لم يفضلهن حتى ورد الزمان علينا

بأبطال النحس والفاقة والهزائم» (ص٥٥)

النهاية

ويختلف موقف علوان عن رندة فى الدرجة ، وإن جمعهما حب عبدالناصر . علوان يحبه بلا تحفظ رغم اعترافه بأن مثله الأعلى تهاوى فى ٥ يونيه (ص ١٢) ولكن القضية تتجاوز «الشخص» إلى «العهد» : «أين الأيام الحلوة ؟ ... حين كانت الشقة عامرة بالأخوات والدفء ، وكانت الأعباء يسيرة . كان لأبى وأمى وجود فى البيت ، وكان يوجد حوار وضحك وحماس للدراسة وسطوة البطولة . احنا الشعب ، اخترناك من قلب الشعب . والحب كان باقة من الورد فى قرطاس من الأمل ، فقدنا زعيمنا الأول ومطربنا الأول ، ويخرجنا من الهزيمة زعيم مضاد فيفسد علينا لذة النصر» . (ص٢٣) أما رندة فحبها موجود ، لكنه محدد ، إن لم نقل متحفظ : «زمن شعارات مقزز، حتى الراحل البطل لم يعف عن ترديد الشعارات ، وبين الشعار والحقيقة هوة سقطنا فيها ضائعين» (ص١٧) . ولذلك فإن الزعيم المضاد فى رأى علوان : «الزى زى هتلر والفعل شارلى شابلن» أما رندة فتقول عقب مصرعه : «ياللفظاعة ! ألا توجد وسيلة إلا القتل ؟ وما ذنب زوجته وبناته ؟ لست من أنصاره

ولكنه لا يستحق هذه النهاية . إنه يعيدنى الى المشكلات العامة بعد طول انغماس فى مشكلاتى الخاصة» . إن رندة تعتبر فترة زواجها من أنور علام بمثابة غرق فى مشكلة خاصة ، فى حين أنه هو شخصية عامة ، لكن دوره السلبى ، وكقدوة ، جعل القضية الوطنية فى آخر سلم الاهتمامات . هذا ما يمثله أنور علام ، يسخر كل شئ لفائدته الشخصية ، ويفاجئ زوجته بما لم تتوقع : «ها هو شخص جديد يبرز من وراء الشخص الآخر» (ص٦١) وإذ يعتمد على انتهازية الأمر الواقع ، فإنه لا يغضب لرميه بالوضاعة ، وكل ما يعنيه ألا تغضب هى (ص ٦٤) .

ثم يأتى يوم العيد ، واحتفال ٦ أكتوبر ، بعد قرارات القبض على الالاف يوم ٥ سبتمبر ، ويظهر السادات على الشاشة ، ويبلغ التوتر الدرامى مداه فى المشهد الأخير . إن التحضير لمشهد القتل بدأ مع الرواية ذاتها ، لغمزات أو إيقاعات متباعدة ، لكنها لم تتوقف :

* أى سرعة جنونية فى هذا الزحام الذى لم تعرف له الأشجار مثيلا منذ غرست فى عصر إسماعيل ! المجنون يجرى بلا وعى نحو حادثة يرصده عندها الأجل (ص٩)

* أى شئ خير من لا شئ . الموت نفسه تجديد (ص٩)

* ما معنى الإصرار على التمسك ببطل منهزم راحل ؟

- كيلا تصبح الدنيا فراغا ياجدى . (ص٢٢)

* قد ينفعنا قتل واحد فقط (ص٢٤)

* أصبح الموت آخر المغامرات الواعدة . (ص٤٣)

*- بت أكره نفسى

فقلت برجاء : لعله إيذان بميلاد جديد

فقال ساخرا : أو موت جديد(ص ٤٥)

*الموت أيضا حياة (ص ٤٦)

وتستمر هذه الإقاعات كالنذر إلى أن يظهر الرئيس على شاشة التلفزيون ،فيصفه الكاتب بأن فى يده «صولجان الملك» (ص ٧٧) وتقول أم رنده : «شد ماهو معجب بنفسه» ، ومرة أخرى تقول : «وجه مورد كأنه مطلى ببروج» (ص٧٨) وإذا بلغ القمة فلم يعد القرار ممكنا ، لا مهرب من الهبوط ، وأى هبوط!!

قامت جولستان - أخت أنور - بدور معادل لدور رندة ، فهى ثرية ، فى حين تحطمت عواطف رندة بسبب العجز المادى ، وهى تعرف - تماما كالرأسمالية - كيف تعرض نفسها ، وتغرى من ترمى عليه شباكها ، على أن محاولتها مع علوان باءت بالفشل ، حتى بعد أن أعتلنته بالتضحية بأخيها والتستر على قتله له ، ذلك لأن علوان - ورندة لم تبارح قلبه حتى بعد أن

ضحى بخطبته من أجلها - لم يتخيل لها موقعا فى حياته أكثر من موقع الخليلة ، بمعنى أنه يجتاز بها مرحلة لا أكثر ، أما المستقبل فيبقى ملكا لرندة ، والقتل بفعل إرادى من زجلها وحدها ، حتى وإن قالت جلوستان إن أنور كان مريضا بالقلب !! انها إشارة حاذقة إلى «عقب أخيل» أو نقطة ضعف أنور علام ، قلبه المريض كان سيودي به في أى لحظة قادمة ، ولكن هذا لا يعنى أن الضربة لم تكن فى موقعها ، وأديت بطريقة جيدة . وهذه «الأخت» اتخذت من أخيها وكيلا لأعمالها ، وحولت أن تحصل على زوج جديد مستخدمة لنفوذ هذا الأخ ، ومع هذا فإنه حين قتل لم تعبأ به ، وظل الهدف الأساسى كما هو ، تماما كعلاقة أى انتهازى ، أهدافه محدودة ، ووسائله هى التى تتحرك.

حين أحل علوان خطيبته من وعد الخطبة ، تلقت تهانى أسرتها ، لقد نظر هؤلاء إلى الحب على أنه قيد ، وهاهى ذى تحررت من الحب ، أو حسب عبارة نجيب محفوظ ، التى تعبر عن سوء ظن مرحلى : «وقلت لنفسى إننى يجب أن أسعد بالتحرر منه .. من الآن فصاعدا أستطيع أن أزن الأمور بعقل غير مشلول بقيود القلب . أنا حرة» (ص ٤٠) هكذا مالت رندة إلى الشك فى حبيبها لتداوى الألم وتساعد نفسها على اجتياز

المحنة ، وقد أجمع من حولها على انها تستطيع الآن أن تزن الأمور بالعقل . قال أنور ، «إننا فى عصر العقل» (ص٤١) وقال والدها: «لنكل مصيرنا للعقل» (ص ٤٢) وقالت أمها : «الأمر يفصل فيه العقل وحده» (ص٥٠) ، وهذا الإجماع «الرسمى» على قيادة العقل يعنى أن كل شئ سيكون على صواب ، ولكن الفاجعة التى ترتبت على «زواج» العقل أكدت عكس ذلك ، وأثبتت أننا فى عصر الجنون كما قال الفريق الآخر ، ومع هذا فاننا لا نوافق علوان ، وهو يرى- من موقفه فوق هضبة الهرم أن التاريخ ينحدر ما بين العندليب الأسمر (عبدالحليم حافظ أكثر من غنى لعبدالناصر) والغراب الأسمر (ص٣٥) دون أن نلتزم بمحاولة اختراق العصر كما فعلت الدكتورة علياء وزوجها محمود المحروقى ، الذى اخترق العصر بأن رفضه تماما ، وأخذ زوجته إلى خيمة أقام بها بين خيام من أنصاره !! إن عبارة رندة تعقيباً على مصرع السادات تكفى رمزا للمرحلة كلها: إنه يعيدنى إلى المشكلات العامة بعد طول انغماس فى مشكلاتى الخاصة . وهذا يعنى أن الحل بالعقل - على طريقة الانفتاحيين - قد أثبت فشله ، وإذا كان الحب وحده لم يحل المشكلة ، فما أحوجنا لرؤية جديدة يلتقى فيها العقل بالحب ، حتى لا يتكرر يوم قتل الزعيم!!

الفصل التاسع

الجبر والاختيار فى الشكل الروائى
قراءة نقدية فى
«حديث الصباح والمساء»

يبدأ «الحديث» برجل وحيد ، أسمه يزيد المصرى ، هجر الاسكندرية حين أفنى الوباء أهله ، واستقر بالقاهرة ، وفى أعقابه جيش نابليون . حظى السكندرى المهاجر بعمل مناسب ، نفعته معرفته القراءة والكتابة ، والعلم القليل الذى حصله فى المعهد الدينى . بحكم الجيرة وتجاذب الطباع أصبح صديقا للشيخ معاوية القليوبى المدرس بالأزهر ، وعطا الكراكيى - وفى نسبته ما يدل على مهنته . تزوج يزيد من بائعه سمك ، ، منحته ولدين : عزيز ، وداود ، وقد سقط داود ، فى شباك الشرطة - إبان عصر محمد على - التى كانت تبحث عن فتيان تدفع بهم قسرا إلى المدارس الداخلية ، ثم ترسل النجباء منهم إلى فرنسا لا ستكمال تعليهم ، أما عزيز - الذى ظل بحمد الله إلى أخر العمر على نجاته من مطاردة الشرطة والاحتجاز للتعليم ، والسفر إلى بلاد الكفار - فقد نال بشفاعة القليوبى وظيفة ناظر سبيل ، وتزوج «نعمة» بنت عطا المراكيبى فأصبح الصديقان وبينهما مصاهرة ورُزق عزيز بولدين هما عمرو ، وسرور، مالبث عمرو أن تزوج «راضية» بنت معاوية القليوبى ، فاكتملت دائرة الأصدقاء الثلاثة ، وقد جمعت بينهم وشيجة المصاهرة ، التى ستصبح - عند الجيل التالى - قرابة بدرجات متفاوتة .

فى هذا المدى الزمنى كان قد حدث أمرأن مهمان : عاد داود من فرنسا طبيبا نابها نال رتبة الباشوية ، وصاهر أسرة على جانب من العراقة والثراء ، وماتت زوجة عطا المركبى ، أم نعمة ، فتزوج من بعدها أرملة ثرية انتقل بها نقلة طبقية واسعة ، عاش بها ولداه منها : محمود وأحمد متمتعين بحياة القصور ، ورتبة البكوية ، وعاشت نعمة محرومة من هذا المستوى ، إلا ما يجود به أخواها على سبيل الهدية . وهكذا فرقت الثروة والألقاب بين أبناء العم ، وأبناء الخال، وكان لكل فريق تحفظات وعبارات هجائية قاسية ، بل مقذعة أحيانا ، ولكنها لا تطفو إلا فى مواقف نادرة ، وتحت ضغط الغضب لأمر ما ، أما فى الظروف العادية وفي كثير من المواقف الحرجة فإن «متانة الأساس كانت تصمد للزوابع والأعاصير التى تهب على البيت الكبير» . وهذا البيت الكبير بناء معنوى ، أما الحقيقة فإن خلاياه تنبث فى جوانب القاهرة ، من القلب إلى الأطراف ، مابين سوق الزلط ، وميدان بيت القاضى ، وميدان خيرى ، والعباسية الشرقية ، وجاردن سيتى ، والزمالك ، وأماكن أخرى كثيرة ، متفاوتة المنزلة ، أو الدلالة الاجتماعية ، هى وحدها التى تستطيع أن تستوعب حياة سبع وستين شخصية ، انداحت على

مساحة زمنية هائلة ، تبدأ بحملة نابليون ، وتنتهى بمصرع السادات .

بم يلعب أحد من آل القليوبى دورا مهما فى صنع النسيج الروائى ، باستثناء ابنتهم «راضية» التى تزوجت عمرو بن عزيز ، وهذه الشخصية النادرة تستحق التأمل ، فهى ابنة الشيخ معاوية ، الذى أذر عرابي ، وحكم عليه الاحتلال بالسجن خمس سنوات ، وكانت شديدة الاحتفاء بالغيبيات الدينية والخرافية دون تفريق ، كما عمرت راضية طويلا بدرجة تصعد بها إلى مستوى الرمز ، فقد عاشت مائة وعشرة أعوام ، شاهدت الحياة فى مصر منذ ختام الربع الأول من القرن الماضى ، وهذا يعنى أن عمرها يكاد يصاقب تأسيس الدولة المصرية الحديثة منذ محمد على ، وإلى مشارف الحرب الثانية ، إن هذه المرأة المعمرة تذكرنا بأخرى من أقدم ما أبدع قلم نجيب محفوظ من شخصيات ، ونعنى الملكة – الأم– الجدة : «توتيشيرى» فى«كفاح طيبة» كانت بمثابة الروح الوطنية التي تسرى عبر الأجيال ، وشهدت حفيد ابنها وهو يقود جيوش مصر إلى النصر . إن هذا المستوى الملحمى غير ممكن التحقيق فى شخصية راضية ، وهى دعامة من دعامات عمل تسجيل تحليلى اجتماعى

فى المحل الأول ومع هذا فإنها أخذت موقع «الشاهد» على العصور الثلاثة ، واحتلت مكان القلب أو الوسط الذهبى فى تركيب المجتمع المصرى ، إذ تزوجت من عمرو ، فأنجبت له البنات ، والبنين الذين أصهروا إلى آل عمومتهم من أبناء داود ، وآل خئولتهم من أبناء المراكبى ، وبذلك كان نسل راضية وعمرو، وبمثابة صيغة مصالحة ، أو محاولة رعادة التكوين بين الفرعين الثريين : داود والمراكبى ، والفرع الفقير الذى أنقسم بدوره إلى فرعين : سرور ، وعمرو . ويحق لنا أن نذكر - مره اخرى - ان معاويه القليوبى شارك عملياً فى ثورة عرابى وانه دفع الثمن ، وخرج من السجن لا يجد من يذكر ثورة عرابى بخير ، ولا من يذكره هو ، عدا صديقه عزيز يزيد المصرى ، الذى اختار راضية لابنة عمرو ، فكان من أبنائها وأحفادها من لهم مواقف فى ثورة ١٩١٩ ، ثم فى ثورة يوليو ، ومن الصحيح أن هذا النسل الممتد عبر قرن ونصف القرن لم يتوحد في اتجاه سياسى ثابت ، وما كان له أن يكون مع تطاول الزمن ، وكثرة العدد ، واختلاف المؤثرات ، ولكن هذا النسل - بشكل عام - بقى الأقوى انتماء والأصدق وطنية وتعبيرا عن الوجدان الشعبى ، ونجاحة إذا ما وضع فى خطين متوازيين مع أبناء

داود من أهل ارستقراطية التعليم ، وأبناء المراكبى من أهل الإقطاع والرأسمالية . ومع صدق هذه المقولة فإننا نحذر أنفسنا من خطأ ينبغى ألا نقع فيه ، فى قراءة هذه الرواية ، ففى هذا التيار العام تيارات صغيرة جانبية أو مستقطبة ، تصنعها دوافع الثقافة أو ضغوط المرحلة أو معاناة التجربة الخاصة ، تتجعل من سليل الارستقراطية ثوريا ، أو من حفيد الإقطاعى حالما طوباويا ، أو يساريا ، وهذا يعنى أن الكاتب لم ينظر رلى التقسيم الاجتماعى نظرة جاهزة ، أو جامدة ، ومن ثم جاءت الخريطة واضحة السمات متحركة فى نفس الوقت ، وفى هذا اعتراف كاف بعنصر الحرية وقدرة الشخصية الفردية على أن ترى الأشياء لنفسها إذا ما كان واقعها الموضوعى يساعد على ذلك .

لقد اختار نجيب محفوظ لمادته الروائية شكلا جديدا وقديما ، أو مسبوقا ، بالنسبة إليه ، وأتصور أن هذا التشكيل كان الممكن الأمثل لتناول هذا العدد الوفير من الشخصيات (٦٧) فى هذا العدد المحدود من الصفحات (٢١٧) إذ تتابعت الفقرات ، كل فقرة اسم الشخصية التى خصصت لها ، وكأنها «ملف» يحكى حياة هذه الشخصية وفق أسس ثابتة ، من مكان الميلاد

، والوالدين ، والموقع أو النهاية ، إذا كان ثمة نهاية . أما هذا التتابع فقد أخضع لتصميم أو ترتيب موضوعى وجبرى معا ، وهو نظام الحروف الهجائية !!

لابد أن نتساءل عن سر اختيار الكاتب لهذا الحل لتقديم مادته الروائية عبر شخصياته ، ولن يكون الجواب هو البحث عن السهولة ، أو حتى إسباغ شكل الموضوعية ، فهذا الترتيب غاية فى التعقيد ، وسنضرب على ذلك أمثلة ، فحيث لايكون الاحتكام إلى التتابع الزمنى ، الذى يحدد منظور التوازى والتسلسل ، فإن القدرة علي التصور ، ودقة التخطيط ، ونفاذ الذاكرة ينبغى أن تعمل بكل قواهل ، حتى يحتفظ العمل بتماسكه ، ومنطقيته ، ويكتسب تناسقه الجمالى ، فلا يكون مجرد مجموعة من التداعيات أو الخواطر الخاصة ، تحمل أسماء شخصيات !! ويحسن أن نذكر ، أو نتذكر ، أن الكاتب آثر هذا الشكل أو الإطار الفنى عن روية ، وبعد صحبة وتجريب ، إذ كانت البداية فى «المرايا» التى صدرت منذ خمسة عشر عاماً ، على أسماء شخصياتها ، مرتبة هجائيا ، ولكنها لم تبلغ درجة «حديث الصباح والمساء» من التركيب ، أو التعقيد ، برغم كثرة شخصيات المرايا ، إذا لم تكن هذه الشخصيات تخضع لنقطة

مركزية تحكمها ، أو محور يحدد حركتها ، كانت هناك علاقات أو درجان من الصداقة ، أو التلمذة ، أو القرابة ، بين هذا أو ذاك ، ولكن درجة التماس ظلت خارجية أو هامشية ، وبقيت كل شخصية تتمتع باستقلالها والوجودى الكامل (الفكرى والأخلاقى والسلوكى) ، ثم حدث نوع من التغيير والتطوير فى «يوم قتل الزعيم» إذ حافظة الفقرات على أسماء الشخصيات كعناوين لفصول ، ولكن هذه الشخصيات اختزلت عدديا إلى الحد الأدبى لأسرة من الجد والأب ، والحفيدين ، وعدد آخر قليل جدا له بهم ، أو بالحدث فى الرواية – نوع من العلاقة ، ثم تتجلى الموضوعية أو النسق الجبرى فى التزام نظام ثابت تتعاقب به هذه الشخصيات ذاتها من أول الرواية وحتى النهاية . أما فى «حديث الصباح والمساء» فإننا حيال أسرة مترامية العدد ، شخصياتها معمرة غالبا ، حتى ليعد الموت فى سن السبعين موتا فى الشباب ، والحرص على إطار الأسرة يؤدى إلى الحزر فى تطبيقات قوانين الوراثة ، التى نعرف أنها تعمل ، وتفرض نتائجها ، دون أن نكشف سر الشفرة التى تعمل بمقتضاها ، ومن ثم لن نكون على يقين من النتيجة ، ومن الطبيعى ألاينفرد العامل الوراثى بالتأثير – كما أسلفنا – ومع امتداد الزمن ،

لابد من رعاية عامل التطور . و «حديث الصباح والمساء» رائعة الوفاء لهاتين الحتميتن : الوراثة ، والتطور الاجتماعى ، قدر وفائها لعامل الإدارة ، والفردية ، الذي لا يجعل من أحد صورة كاملة بلا زيادة أو نقص ، من أحد آخر .

الموضوعية ، والحتمية إذاً ، وراء إثيار هذا الإطار الفنى ، أو هذه الطريقة فى تقديم الشخصيات ، التى تجعل الطفل «أحمد» وقدمات قبل أن يكتسب أية أهمية خاصة ، يأخذ مكانا يسبق به أباه وجده ، وقد التزم الكاتب بصرامة هذا الترتيب الهجائى ، حتى فى التقسيم الداخلى للصوت اللغوى الواحد ، فحازم قبل حبيبة ، وهى قبل حسن ، وحسن قبل حسنى.. إلخ . ولكن الحتمية هنا ، مثل كل حتمية ، أو جبر ، تنطوى على قدر من الاختيار - بدرجة ما - يمكن اكتشافه فى «الحديث» بإحصاء بيانى بسيط جدا ، فالألف - مثلا - ينطوى تحتها خمسة أسماء ، والحاء تحتها سبعة ، والعين تحتها تسعة ، فى حين أن الخاء تحتها اسم واحد ، وكذلك الغين ، والهاء ، والياء!! هذا فضلا عن أن الكاتب استخدم واحدا وعشرين صوتا من أصوات اللغة ، أو (حرفا وهو الرمز الكتابى للصوت) وهذا يعنى أنه أهمل سبعة أصوات ، فسبحان مقسم الأرزاق !! ونمضى فى استكشاف ركائز الشكل الفنى والأسس التى عمل

فكر الكاتب وخياله وفقا لها ، لأننا نرى أن هذا الشكل هو أبقى ما في هذه الرواية وأجمل ما فيها ، فنحن نتحفى به في هذه الرواية ، كما ينبغى أن تحتفى به فى كل عمل فنى متفن، دون أن يعنى هذا بالضرورة -حيث لا ضرورة - التهوين من شأن القضية أو الفكرة أو الرواية التى قامت عليها الرواية ،وهى فى «حديث الصباح والمساء» رؤية تقدمية تستحق وقفة خاصة. إن الكاتب فى ريثاره للترتيب الهجائى فى تقديم الشخصيات، وتحريك الحدث أو الأحداث فى الرواية،يقدم لفن الرواية العالمية(والفن الروائى حديث نسبيا ولم يستخلص لنفسه نظرية جمالية ثابتة بعد) الملمح الشرقى الإسلام فى إطار من العصرية . ولسنانقصد الحتمية أو فلسفة الجبر وما تنطوى عليه من اختيار محدود ، كما سبق القول ، فالجوانب الفكرية تتشابه أو تتطابق ، وإنما تتجلى الموهبة فى نقوس النسيج وتدخل خيوطه ، ونجيب محفوظ يرى - بحق - أن «ألف ليلة وليلة» هى الطراز العالى المميز للأسلوب الشرقى الإسلامى فى سرد الحكاية . فهناك دائما حكاية رئيسية ذات إطار ممتد ، تنطوى بدورها على حكايات فرعية ، قد تتفرع عنها بدورها حكايات أصغر ، وهكذا يتم انتشار الحكايات فى داخل الإطار الواحد ، والانطلاق من فكرة مركزية ، أنتشار الشرايين فى أعضاء الجسم ، محكومة

بتموينه وهيئته ، منبثقة من عضلة مركزية هى القلب . إن النقش والزخرفة الإسلامية الذى يقوم على الوحدة المكررة ، التى هى بدورها جزء من كل أكبر ، يحكم الجزئيات ويحدد النسب ، ويعطى المعنى الكلى ، المجرد ، فى النهاية ، هو الأساس التشكيلى» لأسلوب السرد والتداخل فى «ألف ليلة» ، وهو الذى نتذكره بقوة ونحن نتابع كيف تتوالد حكايات «الحديث» متنسمة أسماء هذا العدد الكبير من الشخصيات ، معتمدة على لغة سردية مكثفة نقية ، ترسل فى جمل قصار ، ونقلات متعاقبة ، تغنى عن كثير من التحليل والحوار . وإذا كان فن الرواية العالمية قد رفض - منذ الثورة على الواقعية - تحكم الحكاية ، وسيطرة سياق الزمن ، والإسراف فى الوصف الخاجى ، فإن الكاتب قد وافق على ذلك منذ أنهى الثلاثية العظيمة فى منتصف الخمسينيات ، وقدم اجتهادات شتى على طريق تحديث الشكل الروائى ، وفى هذا العمل يتقرن التحديث بالتأصيل ، فتيار الزمن الخارجى أو الموضوعى منصوص عليه ، ولكن الزمن الخاص بكل شخصية هو الذى يصاحب وجودها ، ومن ثم يجد القارئ نفسه مشاركا فى التأليف، بإعادة ترتيب الزمن ، وإرجاع كل شخصية إلى موقعها من السياق ، وفى هذا من الجهد العقلى الممتع ما فيه!!

وليس هذا الجانب الإيجابى فى علاقة القارئ بالرواية ، أو التدخل بإعادة تشكيلها وفقا على المنهج الذى تتابعث به الشخصيات ، وتمردها - أو تمرد الكاتب - على ترفق نهر الزمن ، ومحاولة اكتشاف منطق آخر يحكم شخصيات روايته ، بل يمتد ليشمل طريقته فى بناء الشخصية ، وتقديمها لنا ، وكأنه يرسمها بطريقة التنقيط ، أو كما يفعل الفنان الشعبى حين يرسم لوحة بالخرز ، أو الترتر ، وإنها حبات منفصلة ، وربما مختلفة فى لونها أو شكلها ، ولكنها فى النهاية ، تتصل وتصنع شكلا محدد الملامح ، لا تخطئه العين .

وآخر ما نتوقف عنده فى قضية الشكل وجمالياته العامة ما نلاحظ فى عنوان الرواية «حديث الصباح والمساء» ، فنلمح فى الصباح والمساء معنى البداية والنهاية ، ومعنى الوضوح والغموض ، والمقابلة والتضاد . ولكن «الحديث» فى أول العنوان لا يجعل من هذا التضاد «صراعا» ، بقدر ما يجعل منه تفاعلا وحوارا ، أو نوعا من الجدلية ، التى يتولد عنها دائما شئ جديد. ليس مصادفة أن تكون الشخصية الأولى فى الرواية الطفل أحمد ، الجميل الوديع الذى يموت فى الخامسة من عمره ، وأن تكون الشخصية الأخيرة - حسب الحتمية الهجائية: يزيد

المصرى ، الذى كان البداية الحقيقية ، فهنا ينتبه الحدس الرمزى والحس الفلسفى ، فالبداية مصرع البراءة ، والنهاية هى البحث فى الأصول .

ونجيب محفوظ لا يحصر «تقريره» عن الشخصية في الفقرة التى تحمل اسم هذه الشخصية ، فنحن نلقاها ، أو ملامح نفسية وعضوية منها ، كأمشاج فى أصولها وفروعها ، كآثار وانعكاسات فيمن يتصلون بها ، فهى موجودة جذئياً عبر الآخرين بدرجات متفاوتة ، ثم هى موجودة بتكثيف وتركيز على الجوهرى فى موقعها الهجائى (حسب تسلسل حروف الهجاء) ولا يكون هذا آخر العهد بها ، فهى تعود مع الاخرين من جديد ، حين يستجد سبب . إن الميزة الفنية لهذه الطريقة هى تحقيق الحضور الدئيم لجميع الشخصيات فى مواقع متقاربة ، وهذا يحتاج إلى وضوح وتميز كاملين لكل شخصية ، ولجميع أنواع العلاقات (النسب والقرابة والصداقة والأحداث العامة)التى ترتبط بها هذه - الشخصية ، ولسنانشك فى أن هذه السمة هى إحدى المهارات الفائقة التى انفرد بها الكاتب ، وتدرب عليها منذ «الثلاثية» التى بلغت ببنائها الواقعى أعلى درجات الجمال الفنى فى حدود الرواية الواقعية ، وإذا كان نقادها قد

دهشوا لأن الكاتب لم يغفل طريقة ولادة «نعيمة» وما قال الطبيب عن بنيتها الضعيفة ، حين انتهى بها إلى الموت شابة بعد عشرات الصفحات ، التى أخذت بلب القارئ حتي نسى أو كاد تلك الإشارة القديمة العابرة من الطبيب ، فماذا يقول هؤلاء النقاد وهم يجدون العلاقات القرابية المتداخلة ، والمتعارضة ، تترك آثارها العضوية والنفسية فى كل صفحة تقريبا ، أو مع كل شخصية تحديداً ؟ إن هذا هو التنفيذ العملى لرسم الشخصية بطريقة التنقيط ، فاحتفظ بكثير من أسرار التشويق ، وأبقى ذاكرة القارئ فى حالة من الحضور الدائم . (وإلا ضاع كل شئ) يكافئ الحضور الدائم لجميع الشخصيات أو بعضها فى مواقع متقاربة ، ولهذا الأسلوب فى بناء الشخصية أساسه الفلسفى ، فالحقيقة أنه لاشئ . كما أنه لا أحد يوجد أو يعيش فى عزلة «العلاقة» هى دليل الوجود والحياة ، كما أن هذا الأسلوب – من خلال العلاقة ذاتها – يقر بأن حقيقة الشئ ليست محصورة فيه ، إن بعضا من هذه الحقيقة ينتشر فى الآخرين ، أو ينعكس فيهم ، أو لا يري إلا بعيونهم !!

نقدم مثالا واحدا لهذه الطريقة الفريدة فى بناء الشخصية ، ونختارسرور أفندى وهو ابن عزيز يزيد المصرى ، وشقيق عمرو

، والأخوان مختلفان طبعا ، فكان عمرو الدمث الأخلاق ، المسالم ، المحبا إلى الجميع ، وكان سرور الحاد الطبع الذى يصخر السخريه والشك ويميل إلى الاثاره ويحلم بفرصه لا تواتيه كيف يتلقى القارئ شخصية سرور ؟ علماً بأنه يمثل الجيل الثانى الذى شهد سعد زغلول ، وعاش إلى الحرب العالمية الثانية .

عقدت الفقرة الخاصة بسرور فى منتصف الرواية تماما (ص١٠٦) وهى قصيرة (أقل من أربع صفحات) إذا ما قيست إلى ما حظيت به شخصيات مهمة من درجته ، ومع هذا فإننا سنعرفه تماما حتى قبل أن نلقاه ، فى الصفحات المائة التى تستبقه ، ثم يكون تقريره الخاص فلا نقول إن هذا تحصيل حاصل ، بل نكتشف الأسباب والعلل ، فإذا ورد له ذكر فى الصفحات المائة التالية فبذلك تتم المعايشة ، وتتأكد الخبرة بالشخصية ، يتأكد الربط بين الجزئى والكلى ، كما يتوحد الظاهر والباطن ، و «يتمنطق» نوع علاقة سرور بالآخرين من فروع الشجرة العائلية ، ومن يلوذ بها .

ونختار الآن بعض النقط المؤثرة فى رسم صورة سرور أفندى :أول ما نتعرف على صوته ، وكأننا نسمعه قبل أن نراه

أو تتحدد ملامحه أمام العين ، ففى التقرير عن بيجهة : «فى صوتها دسامة تذكر بصوت والدها سرور أفندى» (ص٣٥) وفى نفس المكان نلمح - بطريقة لا تدينه - عتبه على أخيه عمرو ، أنه زوج ابنه من الفروع الفنية من آل المراكيبى ، وأهمل ابنة أخيه ، فهنا كان لتناقضه العاطفى بين الحب والمرارة من أخيه ما يبرره ، كأب يفكر فى ابنته ، وفى حقها الطبيعي - بتقاليد العصر - فى الزواج من ابن عمها . وفى تقرير ابنته الأخرى «جميلة» : «استمدت من غرائز أبيها لفحات حارة خضبت وجنتيها بماء الورد الأحمد» (ص٤٤) بعد صفحات قلائل نكون أكثر اقترابا ، ويكون المدخل ابنه حازم ، الذى يؤثر العزلة ويجافى أقاربه دون سبب ، وهنا يأتى الحكم من عمرو ، فيقول لسرور ضاحكا : «ابنك حازم عدو البشر» (ص٤٧) والكلمة - على قوتها - مقبولة لأنها عن طفل ، ولأنها مقرونة بالضحك ، ولأنها من عمرو الذى لا يضمر إساءة لإنسان ، ولكن : إلى أى مدى تمس هذه العبارة ذاتها جانبا من شخصية سرور أفندى؟ وإذ يتكلم عمرو بشئ من الأسى ، إلى ابنه حامد الذى تخرج فى مدرسة الشرطة وأصبح ملازما ثانيا ، فى حين أن زميله حسن المراكبى رقى إلى رتبة اليوزباشى ، وقد جاء هذا الفارق

الواسع من أن حامد تزعم إضرابا من أجل سعد زغلول ، وهو فى السنة النهائية بمدرسة الشرطة ، فحوكم وأعيد إلى السنة الأولى ، فى الوقت الذي تخرج فيه قريبه حسن ، وأعلن ولاءه للملك (أو لمصالح أسرته الإقطاعية) فقفز فى الترقيات الإستثنائية ، إذ يتكلم عمرو بشئ من الأسى لولده ، فإن تعليق سرور أفندى على ترقية حسن ، الذى لم يشئ إليه في سئ : «خائن وابن مراكبى» (ص ٦٤) وحين نصل إلى تقرير زينب عبدالحليم النجار ، التى ستصبح زوجته ، فإن الجانب السلوكى لسرور أفندى ينكشف لنا ، لأول مرة ، إذ كان يتهرب من الزواج ، من حيث المبدأ ، حتى قال له أخوه عمرو : أنت صاحب مزاج ، وعلى قد حالك ، والزواج أرخص وسيلة . وقال له أبوه : الزواج لأمثالك دواء ناجح (ص ١٠٠) وبعد صفحة واحدة ، سنعرف أنه ، فى كهولته تطلع إلى غيرها ، رغم ما تتمتع به من جمال ، وما تبدى نحوه من حب ، وما أنجبت له من أبناء !!

ثم نواجه هذه الشخصية مباشرة ، ولم تعد غريبة علينا بطباعها وفكرها بضعة خاصة ، ومن ثم يتجه الجهد فى «التقرير» إلى تحديد الأسس والدوافع التى تفسر لنا ما استوعبنا عن سرور أفندى من معلومات محدودة ، فنعرف أنه

الأخير لوالديه ، بعد أخته ، وأخيه عمرو وكان الأجمل أيضا فحظى بتدليل جدته نعمة المراكبى ، وقد أثمر التدليل ثمرته فنشأ كولا متهاونا ، فألقى سلاح العلم بعد الحصول على الابتدائية ، وقنع بوظيفة فى السكك الحديدية ، وتزوج وأنجب من يحق له الرضا بهم عن نفسه ، «ولكنه كان دائما يحوم حول ما يفتقده ، فخسر كثيرا من الأحلام ، وأحد الحسد قلبه ولسانه» ، فتلك إذاً هى الثمرة المرة المستمرة للتدليل ، وباستطاعتها - مع عوامل أخرى نكتشفها فى كل موقف على حدة - أن تفسر لنا لفتاته وتعليقاته القاسية ، وسوء ظنه بالآخرين من أقاربه : الأغنياء الذين مالبثوا أن فضلوا أخاه عليه ، والفقراء الذين أحبوه دائما دون مأرب . بل باستطاعة هذا التدليل القديم ، مع مقدرته العملية المحدودة ، وتطلعه المستمر إلى الفروع الغنية من الأسرة أن تفسر إدمانه المتأخر لشراء أوراق اليانصيب ، وأن تفسر تمرده على واقعه ، بل أجمل ما فى واقعه ، وهو حب زوجته !! وتستمر مصاحبة الشخصية أو تأكيد «حضورها» بلمسات ذكية متناثرة ، كضربات الفرشاة الماهرة فى لوحة مترامية ، لكنها لا تخطئ أبدا موقع اللون ، ودرجته ..

لم يسرف نجيب محفوظ فى استخدام طريقة بناء الشخصية

على مراحل – كما شاهدنا – كمصدر من مصادر التشويق فى روايته ، أو على الأقل : التشويق السطحى الذى يعتمد على إخفاء أمر ، واعتباره سرا ، وإثارة الشوق أو التطلع إلى اكتشافه . لقد لجأ إلى هذا أحيانا ، ولكن ليس بالدرجة التى تفقد روايته رزانتها وجدة تحليلها ، والمرات القليلة التي استخدم فيها الاحتفاظ بسر ، بقصد الإثارة كانت تتعلق لشخصيات «مثيرة» فعلا ، لأنها من نوع صانع الصدامات أو صاحب البداوات . شخصية «قاسم» مثلا ، تقابلنا فى الصفحة الأولى ، وتظل تقابلنا مرات كثيرة ، ونعرف أن كارثة ما حلت به ، دون أن نكشف عن نوع هذه الكارثة ، إلى أن نبلغه فنعرف أنه مصاب بحالة صرع خفيفه ، تحول إلى شئ من «الانجذاب» و «الدروشة» ، ومع أن «بدرية» بنت سميرة قد أصيبت بالصرع ، وفقدت حياتها بسببه ، وهى تسبق «قاسم» سبق حرف الباء للقاف ، فإن الكاتب أثر ألا يربط بين بدرية وقاسم ، مع أنه خالها ، ولا نعنى أن يكون الربط إشارة الى الوراثة حتما ، ولكن التداعى الطبيعى أن يذكر ذلك ، غير أن الكاتب أراد أن يكون الكشف عن مصيبة قاسم مفاجأة كاملة . كذلك حدث شئ قريب من هذا مع عدنان أحمد عطا الماكبى ، فقد ذكر زنه الوحيد فى

الأسرة الذى طبق عليه قانون الإصلاح الزراعى ، وعرفنا فيما بعد أنه ورث أخاه الطالب الجامعى الذي غرق فى الاسكندرية ، وقد كان عدنان شخصية صدامية ، أول من حرص أباه على التمرد على أخيه ، واشتبك فى جدل حاد مع عمه حتي بصق العم عليه ، وتضارب مع ابن عمه في حديقة السراي ، فكان هذا أول الوهن فى التركيبة الإقطاعية ، وبدء مرحلة التآكل الداخلى ، وهذه مفاجئات محدودة - على أية حال ، لم تفقد «الحديث» كرواية تحليلية بعيدة النظرة فى تشريح المجتمع . ثم نتأمل - أخيرا - المدى الزمني الذى انداحت عليه شخصيات - ولا نقول أحداث - الرواية ، وليس مهما أن نكتشف أنه زمن طويل بالقياس إلى «حجم» الرواية ، أو حتى أن الشخصيات قد مالت - فى عمومها - إلى أن تكون معمرة ، حتى جاوز بعضها المائة ، وقاربها بعض آخر ، هذه إحدي «حريات» الموهبة ، والذى يغلب على الظن أن الكاتب أراد أن تكون رامز (وليست رمزية) إلى تصور لا يتحقق إلا بذلك . لقد ورد نابليون كخبر ، لا أكثر ، ومطاردة الشرطة للصبيان لحملهم إلى التعليم والبقات كرها ، كحادثة ، انحصرت فى شخص داود ، فقط ، وقد جرت فى عصر محمد علي مؤسس مصر الحديثة ، ولكن المراحل التالية

لا تأخذ شكل الخبر ، ولا وصف الحداثة ، بل تذكر كتجارب مؤثرة ، مستمرة التأثير ، ومتسعة الآثار أيضا . ومن المتوقع أن الكاتب ما كان يستطيع ، ولا تحتاج الرواية ، أن يذكر التطور الجتماعى عبر هذا الامتداد الزمنى المترامى بالتفصيل ، أو بشئ من التفصيل، (ومن هنا كان السرد مسيطرا على لغة الرواية) ، فقد اكتفى ، وهذا له دلالة عظيمة ، بأن يتوقف عند ثلاثة أحداث كبيرة ، أوهى ثلاث ثورات أساسية فى تاريخنا الحديث ، وهى : الثورة العرابية ، وثورة ١٩١٩ ، وثورة يوليو . لقد جعل منها الدعائم التى تحمل الجسر الممتد من فجر النهضة المصرية إلى اليوم ، ورأى بحق ، معه ، أن هذه الحركات الاجتماعية الكبرى ، هى وحدها القادرة على فرز الاتجاهات ، وتحديد المواقف . هذه «إضافة» جديدة ، فكرية ، إلى فن الرواية عند نجيب محفوظ ، نحتفى بها ، ونقف عندها بشئ من الأناة . لقد سبقت روايات له ، ولغيره أيضا ، أبرزت الانتقاضات الشعبية مثل ثورة ١٩، ومعارضة دستور صدقى ، ومعركة القناة ، والعدوان الثلاثى . ولكن اختيار الكاتب للثورات الثلاث ، ورصد صداها وأثرها فى إطار عائلة واحدة ، متشعبة إلي مستويات طبقية تحت عوامل اقتصادية وسياسية ، هو

الشئ الجديد ، الذى يرقي إلى مستوى «الرؤية» فى تفسير التطور الاجتماعى ، وأصول الحكم على كل طبقة ، وأسبابة ، مستندة إلى مضيها المترامى ، بل مستندة إلى أسباب ظهورها ، وأسباب استمرارها إلى اليوم .

سنضع فى الاعتبار أننا نستمد مخزوننا من التجارب ، يختلف عن المخزون الذى يمتاح منه نجيب محفوظ ، وملامح مخزونه واضحة تماما فى كثير من رواياتة ، ومنها هذه الرواية ، التى نرى أنه فرض نوعا من «السلام العائل» على فروع متباعدة بحكم المستوى الاجتماعى ، والثقافى ، وتشابك المصالح . إنه لم ينكر الفوارق ، وصرامة تقاليد «الأعلى» فى تطبيقها على «الأدبى» دون العكس ، ولكنه لم يرتفع بحرارة الإحساس بهذه الفوارق لتصل إلى درجة الصراع ، مع ضرورته وحتميته ، مادامت هذه الأسرة شجرة تختزل الوطن أو تكاد ، وما دامت جميع الفروع : الغنية ، والمثقفة ، والفقيرة ، تعيش هذه الثورات الثلاث التى جعلت الناس كافة تفور بالوعى ، وتتوق إلى التغيير ، وتعرف الصراع الحزبى ، وتدرك أين تقع مصالحها ، وتجد الزعامة التى تجسد أمامها المبادئ التى ترعى المصالح وتقرها . يقول الكاتب : «اتسع مجال الواجدان وأصبحت الحوادث ه

المربي الأول» (ص٩٥) وهذه طبيعة الثورات الكبرى ، وتمرة التربية السياسية التى تفجر الوعى . وقد كان . وقد أعجب آل المراكبى بشخصية سعد زغلول ، وتبرع أحدهم للثورة بعشرة آلاف جنيه ، ولكن اجتماعا عائليا قرر أن مصلحة المراكبى مع الملك ، ولا أهمية للإعجاب . اكتفى عمرو (ابن اختهم) بأن يصف هذا الموقف بأنه «سلوك غير لائق» وهى عبارة قد تناسب هذه الشخصية التى نعرف دماثتها وميلها إلى المساطة ، ولكنها لا تناسب السياق ، تناسب الفرد ولاتناسب الجماعة أو المرحلة أو حجم الحادثة ، ومن ثم لم ترتفع إلى درجة «الفعل» ، وأفقدت مثل هذه العبارة ، أفقدت الرواية حرارة الروح الملحمية التى كانت تستحقها ، ما دامت قد أقامت ركائزها على التاريخ الثورى المصرى ، ووضعت فى اعتبارها دائما ، أين يقع الفرد فى التشكيل السياسى للمجتمع ، وأين تقع طبقتة .

ومهما يكن من أمر فإن أمرين يحمدان للكاتب ، وهو يرسم الخريطة السياسية للمجتمع المصرى عبر ثلاث ثورات : أنه لم يفعل اتجاها مهما كانت ندرته أو غرابته ، فجاءت روايته مثل المنشور الثلاثى فى تحليل الضوء الواحد إلى ألوان الطيف

* هذه الأغنية كتبت لفيلم «بعد الوداع»

السبعة ، وأنه لم ينظر إلى «الموروث» نظرة جامدة ،أو جاهزة ، فهذا الموروث يتشكل أو يسيطر بقوانينه الخاصة ، ونقدم بعض الأمثلة : إبراهيم الأسوانى عضو الوفد المتحمس ، انتهى دوره بقيام ثورة يوليو ، ولكن ولديه ماتا فى سبيلها (٤٦) حسن المراكبى تحمس لثورة ١٩ ، لكنه انسجم مع الموقف الأسري وأصبح ملكيا ، ونفعه هذا فى الداخلية فقفز سلم الترقيات (٦٤) ولم يمنع هذا أن يكون من أبناء المراكبى عضوان من الضباط الأحرار (١٤٨) إلخ لقد كانت «المصالح» دائما أقوى من التقسيم العائلى، ومن الصحيح أن أكثر ابناء عمرو وسرور كانوا مع الخط الشعبى – الوفدى مابين الحربين – ومع هذا فإن من أصحاب منهم ثروة عن طريق المصاهرة أو المغامرة ، أو ارتقى بثقافته إلى ما يجعله الأقراب إلى فرع «داود» وتطلعاتهم ، فإن مثل هؤلاء كانوا يفقدون اهتمامهم السياسى كلية ، يسكتون عنه ، أو يتظاهرون بعكس مايؤمنون ، زو يتحول إلى «شعار» معلق فى صورة الزعيم على حائط ، ولعله ليس مصادفة أن يتحقق هذا فى بعض أبناء سرور خاصة ، دون أبناء أخيه عمرو ، الذى يماثله فى وضعه الاجتماعى ، ولكنه الأثير أو المحبوب عائليا . ونذكرهنا : «حازم»

– وهو بلا موقف أو بلااهتمام ، فلما قامت ثورة يوليو دأب على مدحها فى مقر عمله ، وسبها فى بيته مجاراة لزوجته (٥١) ، ونذكر «لبيب» أيضا الذى تفوق فى كلية الحقوق فصار وكيل نيابة (١٨٩) فمع انتمائه إلى أسرة كادحة ، ومعاناته من «البدلة الوحيدة» وهو طالب فى الجامعة ، فإنه لم يحكم على عبدالناصر إلا من زاوية واحدة تتصل بموقعه الآنى ، كقاص ، وقد «اهتز مركز القانون ورجالة» ، فراح لبيب يهمس لقريبه ، ويقصد عبدالناصر : «ما الحلية ؟ أما منا رجل يدعى الزعامة ، وبيده مسدس» (١٩٠)!!

لقد كانت مثل هذه «الاضطرابات» فى التشكيل العائلى بين الفروع الثلاثة ، وقد واجهتها جميعا فى أفراد من فرع ، مؤشرا إلى نوع من «خلط الأوراق» وأن التصنيف الاجتماعى التقليدى قد عاش أكثر مما ينبغى ، وأن عصر الانتماء السياسى أصبح مزاحما حقيقيا للانتماء الأسرى أو الوراثى ، وقد وفت الرواية لهذا المعنى أيضا دون أن نقول إنها رواية اجتماعية ، ومع وضوح العناية بالجانب السياسى فى تكوين الفرد فإننا لا نستطيع وصفها بأنها رواية سياسية ، لأن مصائر الأشخاص منها لم ترسمها السياسة ، بقدر مارسمتها المصالح والظروف الخاصة ، فى أكثر الأحيان .

المحتوى

صدر من كتاب الثقافة الجديدة

١- أمل دنقل .. كلمة تقهر الموت .... د. سيد البحراوى
٢- حوار مع هؤلاء .... عبدالرحمن أبو عوف
٣- نجيب محفوظ والسينما .... سمير فريد
٤- التراث فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى .... محمد السيد عيد
٥- عن يوسف إدريس .... حسن عيد
٦- الذكرى المئوية لميلاد الدكتور زكى مبارك ...... تقديم : شكرى عياد
٧- الذكرى المئوية لميلاد الموسيقار سيد درويش .... مجموعة من الكتاب
٨- عبدالحليم المصرى : شاعر الوطنية والشباب ....
٩- نجيب محفوظ : الطريق والصدى .... د. على شلش
١٠- برج البلابل (مختارات من شعر فؤاد حداد) ....خيرى شلبى
١١- ببليوجرافيا الرواية .... إعداد شوقى بدر يوسف
١٢- سعد الدين وهبة : كاتب مصر المحروسة .....إعداد : إبراهيم عبدالمجيد
١٣- مسرح عبدالرحمن الشرقاوى .... د. ثريا العسيلى
١٤- يوسف الشارونى وعالمه القصصى .... د. نعيم عطية
١٥- إضاءات .... د. جابر عصفور
١٦- أحمد أمين .... مجموعة من الكتاب
١٧ ـ فراش البحر (أشعار صينية) .... ترجمة : بدر توفيق

اصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

* ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقافى بمختلف أشكاله، تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هى:

أولا: سلسلة «أصوات أدبية»

– مخصصة لإبداع أدباء مصر فى كل مكان فى الشعر، فى القصة فى الرواية.

– تصدر اسبوعيا.

ثانيا: سلسلة «كتابات نقدية»

– تواكب الإبداع الأدبى بالدراسة والتحليل، ولاتغفل النظريات النقدية والعربية والعالمية. وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع النقدى

– تصدر شهريا. في منتصف كل شهر.

ثالثا: كتاب «الثقافة الجديدة»

– يتناول حياة أبرز المفكرين وأعمالهم وأدوارهم فى إضاءة العقل والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم فى خدمة الفكر والإبداع العربى.

رابعا: سلسلة «مكتبة الشباب»

– تأخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول مختلف ألوان المعرفة.

– تصدر أول كل شهر

خامسا: كتاب الأدباء

–يهتم بتقديم الواقع الثقافى والإبداعى لكل إقليم على حدة ويُعد بمثابة بانوراما كاشفة لحركة الإبداع الأدبى فى أقاليم مصر.

– يصدر شهريا

سادسا: إبداعات:

– كتاب شهرى يهتم بنشر إبداعات الشباب دون الخامسة والثلاثين.

رقم الإيداع :٩٥/٢٥٢٦

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096